

UNIVERZITA KARLOVA
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Jana Rezková

Vybrané inscenace her Ivy Peřinové v Naivním divadle
Liberec v letech 1977-1989

Selected productions of Iva Peřinová's Plays in Naive Theatre
Liberec in 1977–1989

(Vedoucí práce: PhDr. Petr Pavlovský)

Praha 2007

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že
jsem uvedla všechny využitě prameny a literaturu.*

V Praze 30. dubna 2007

Jana Říšková

Děkuji PhDr. Petru Pavlovskému za připomínky a trpělivé vedení mé diplomové práce. Dále děkuji doc. Alici Dubské za podporu a cenné rady, doc. Markétě Schartové, Pavlu Polákovi, Pavlu Kalfusovi, Miroslavu Kořínkovi a Milanu Hlavsovi za podnětné rozhovory.

V poslední řadě děkuji také Ivě Peřinové za vstřícnou spolupráci.

OBSAH

ABSTRAKT	6
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK.....	7
ÚVOD.....	8
STATUTÁRNÍ LOUTKOVÉ DIVADLO V LIBERCI	12
PADESÁTÁ LÉTA – KRAJSKÁ LOUTKOVÁ SCÉNA.....	12
ŠEDESÁTÁ LÉTA – SEVEROČESKÉ LOUTKOVÉ DIVADLO	14
OBDOBÍ TZV. NORMALIZACE V KONTEXTU LOUTKOVÉHO DIVADLA ...	19
SEDMDESÁTÁ A OSMDESÁTÁ LÉTA – NAIVNÍ DIVADLO.....	21
MATEŘINKY.....	25
AUTORSKÉ DIVADLO.....	28
DRAMATICKÉ DÍLO IVY PEŘINOVÉ DO ROKU 1989.....	31
PODROBNÁ ANALÝZA VYBRANÝCH HER A JEJICH INSCENACÍ	42
<i>BRANKA ZAMČENÁ NA KNOFLÍK.....</i>	<i>42</i>
<i>Předloha.....</i>	<i>42</i>
<i>Hra.....</i>	<i>46</i>
<i>Inscenace.....</i>	<i>50</i>
<i>Další profesionální inscenace</i>	<i>53</i>
<i>Amatérské inscenace.....</i>	<i>54</i>
<i>POSLECHNĚTE, JAK BÝVALO</i>	<i>54</i>
<i>Kramářské písně.....</i>	<i>54</i>
<i>Hra.....</i>	<i>55</i>
<i>Inscenace.....</i>	<i>59</i>
<i>Další profesionální inscenace</i>	<i>66</i>
<i>Amatérské inscenace.....</i>	<i>67</i>
<i>TURANDOT UKRUTNICE</i>	<i>67</i>
<i>Příběh Turandot.....</i>	<i>67</i>
<i>Hra.....</i>	<i>68</i>
<i>Inscenace.....</i>	<i>72</i>
<i>PUTOVÁNÍ DONA JUANA ANEB EPIDEMIE SEVILLSKÁ</i>	<i>80</i>
<i>Don Juan.....</i>	<i>80</i>
<i>Hra.....</i>	<i>82</i>
<i>Inscenace.....</i>	<i>86</i>
<i>Další profesionální inscenace</i>	<i>88</i>

<i>JAK CHODIL KUBA ZA MARKYTOU</i>	89
<i>Hra</i>	89
<i>Inscenace (Divadelní představení)</i>	90
<i>Další profesionální inscenace</i>	93
<i>ZE ŽIVOTA HMYZU (MOTÝLOVÉ, KOŘISTNÍCI, PARAZITI)</i>	93
<i>Hra bratří Čapků</i>	93
<i>Hra</i>	95
<i>Inscenace</i>	99
<i>Další profesionální inscenace</i>	104
ZÁVĚR	105

Abstrakt

Práce „Vybrané inscenace her Ivy Peřinové v Naivním divadle Liberec v letech 1977-1989“ analyzuje šest dramatických textů Ivy Peřinové a jejich inscenace. Iva Peřinová je významná osobnost současného českého dramatu, je dnes nejhranější z žijících domácích autorů. Tato práce se zabývá počátky její tvorby a snaží se zjistit, jaký vliv měla na autorku spolupráce se souborem divadla, ve kterém v té době působila. Inscenace, na které se práce zaměřuje, tvoří reprezentativní výběr a jejich analýzou lze podle našeho názoru ukázat, že se jednalo o velmi specifický typ autorského divadla. Tvorba Ivy Peřinové je také příkladem práce s obecně známými tématy, které autorka využívá a na jejichž základě tvoří své parafráze a adaptace. Práce si klade za cíl též shromáždit a popsat všechny dostupné prameny a obrazovou dokumentaci.

Abstract

The study analyzes six plays and their production in Naive Theatre. Although writing exclusively for puppets, Iva Peřinová is the most widely produced Czech contemporary dramatist. The paper focuses on the initial stage of her writing career and more specifically on the influence of close co-operation with the theatre ensemble in her work. The analysis is based on six selected productions, which together constitute a representative sample of Peřinová's plays in the given period.

Seznam použitých zkratk

sign. – signatura

r. – režie

v. – výprava

h. – hudba

j. ú. – jevištní úprava

dram. – dramatizace

prem. – premiéra

NDL – Naivní divadlo Liberec

ÚLD – Ústřední loutkové divadlo

DAMU – Divadelní akademie múzických umění

KLAMU – katedra loutkářství Akademie múzických umění

VŠUP – Vysoká škola umělecko-průmyslová

DDR – Divadelní a dramaturgická rada

DPK – Divadelně propagační komise

kDÚ – knihovna Divadelního ústavu

dDÚ – Informačně-dokumentační oddělení (dokumentace) Divadelního ústavu

NMd – Divadelní oddělení Národního muzea

KKD Teplice – Krajské krušnohorské divadlo Teplice

KOD Hradec Králové – Krajské oblastní divadlo Hradec Králové

JD České Budějovice – Jihočeské divadlo České Budějovice

SD v Brně – Státní divadlo v Brně

SD Uherské Hradiště – Slovácké divadlo Uherské Hradiště

TD Český Těšín – Těšínské divadlo Český Těšín

ASSITEJ – Mezinárodní organizace divadel pro děti a mládež (Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse)

Úvod

Předmětem diplomové práce je analyzovat dramatické texty Ivy Peřinové a jejich inscenace a pokusit se popsat, v čem byly na domácí divadelní scéně výjimečné. V diplomové práci se pokusíme ukázat, že specifikum tvorby Ivy Peřinové spočívá v práci s tradičními předlohami, ve kterých vždy převrací perspektivu příběhu a ukazuje divákům známou látku z nového, překvapivého úhlu, a příběh tedy nově interpretuje. Dalším podstatným rysem tvorby Ivy Peřinové je to, jak těsně při psaní i následné inscenaci pracuje s konkrétním souborem. Při psaní hry má vždy na mysli konkrétní herce, zároveň však herci nejsou pouze pasivními nositeli významu, ale sami hru na zkouškách modifikují, spolutvoří.

Z rozsáhlé práce Ivy Peřinové jsme pro analýzu vybrali období mezi lety 1977 až 1989, což bylo II. období tzv. normalizace (po Chartě 77). Charta 77 a související aktivity totiž na sebe soustředily pozornost represivního aparátu režimu natolik, že v řadě okrajových oblastí kultury došlo k relativnímu uvolnění (např. tvorba pro děti, ale též třeba knižní grafika, umělecká řemesla ad.). Iva Peřinová tehdy psala neobyčejně smělé a trefné texty. Na základě jejích textů se v divadelních inscenacích mohl rozvíjet styl libereckého Naivního divadla, jeho kreativní a syntetický výraz.

Z rozsáhlé tvorby jsme k analýze vybrali pět textů, které byly odbornou kritikou (i diváckou obcí) označeny jako velmi úspěšné a jako protiklad jeden text, jehož literární hodnota je podle našeho názoru stejně dobrá jako u pěti úspěšně inscenovaných, ovšem jeho divadelní realizace nebyla povedená. Srovnáním úspěšných a neúspěšného textu chceme ukázat, že v autorském divadle nejde pouze o text divadelní hry, ale o celou komplexní realizaci.

Inscenace textů Ivy Peřinové byly ovlivňovány stylem a výrazem souboru, jejich významnou složku tvořila hudba.

Syntetický herecký projev a nově koncipovaný vztah herce a loutky byl podnětný nejen pro české loutkové divadlo. Čtyři texty byly psány pro starší věkovou diváckou adresu, dva jsou určeny pro nižší, předškolní věk, pro tzv. mateřinky, které ovšem měly velkou přitažlivost i pro dospělé. Jsou názorným příkladem tvorby a dramaturgie loutkového divadla, jejích omezení a zároveň i překračování jejích pomyslných hranic.

Autorka řady loutkových her a adaptací pro loutkové divadlo Iva Peřinová pracovala v Naivním divadle původně jako loutkoherečka (od roku 1969), později působila též jako lektorka dramaturgie. Postupem času se začala věnovat vlastní autorské tvorbě. Její předchozí i současná tvorba naznačuje, že v ní má české divadlo dramatičku velmi výkonnou a všestrannou, ale též intencionálně specifickou. Texty Ivy Peřinové byly zpravidla nejdříve inscenovány na její domovské scéně v Liberci, později někdy v dalších loutkových divadlech; některé z jejích her ovšem našly cestu i na činoherní jeviště. Je zde ale nesporné modálně genetické i funkční specifikum: texty vznikaly v autorském divadle (souboru) s primárním určením pro autorskou inscenaci, která je případně dotvoří.

V řazení kapitol budeme postupovat takto: nejprve se budeme zabývat historií loutkového divadla v Liberci a jeho tvůrčích výsledků, s důrazem na období 70. a 80. let 20. století, poté se zaměříme na dramatickou tvorbu Ivy Peřinové ve vybraném období a dále přistoupíme k podrobné analýze vybraných textů a jejích inscenací. V přílohách této práce připojujeme soupis her Ivy Peřinové, stručnou historii loutkového divadla v Liberci a také krátké medailony Ivy Peřinové a vybraných osobností z Naivního divadla Liberec. Důležitou součástí tvoří na konci práce připojená obrazová dokumentace.

Loutková scéna se v Liberci od poloviny 50. let etablovala jako inspirativní a oceňované loutkářské centrum. Její tvorba

patřila k vrcholům českého loutkářství a tvůrci se podíleli na formování nových vyjadřovacích možností v loutkovém divadle. Významnou úlohu přitom hrála od 60. let tvorba Jana Schmida, který v Liberci začínal u divadla jako výtvarník a režisér a posléze se od loutek přechýlil k autorské tvorbě ve Studiu Ypsilon. Více než desetiletí intenzivního soužití obou souborů v jednom divadle tak mělo pochopitelně oboustranný vliv. Jan Schmid ovlivnil i tvorbu režiséra Pavla Poláka a režisérky Markéty Schartové. Ti v 70. a 80. letech vytvářeli inscenace, posunující hranice loutkového divadla a jejich tvorba se stala pro mnohé vzorem.

Cílem diplomové práce je odpověď na otázku, jak se na stylu a poetice Naivního divadla podílela autorka Iva Peřinová, která vzešla přímo z hereckého souboru divadla. Práce se zabývá otázkami tvůrčí motivace a způsobu dramatické tvorby Ivy Peřinové. Jak lze její tvůrčí metodu charakterizovat, vymezit, odlišit od jiných dramatických textů pro loutkové divadlo? A jsou její texty skutečně výsledkem úzké spolupráce s kmenovým souborem a bylo by je možno s úspěchem inscenovat v dalších divadlech?

Pro mapování autorské tvorby Ivy Peřinové byly velmi důležitým zdrojem informací, vedle samotných textů, pramenů a literatury, také osobní rozhovory s Ivou Peřinovou, autory hudby a inscenátory (režiséry a výtvarníkem). Jejich vzpomínky a svědectví jsme se pokusili zařadit do kontextu dobových zpráv a v práci s nimi pracujeme s ohledem na jejich subjektivní výpovědní hodnotu.

Naivní divadlo Liberec bylo ve sledovaném období reflektováno jako významné centrum loutkového divadla, byla mu věnována pozornost kritická a analytická v odborném tisku. Pravidelně též vycházely publikace k výročí divadla (30 let, 35 let, 40 let, 50 let a 55 let), ve kterých, kromě faktografické a obrazové dokumentace, je vždy shrnující studie k danému období. Stylová a

výrazová specifika Naivního divadla sloužila dále jako příklad moderních postupů ve sborníku studií *Malí velikáni*. Jejich autoři znali tvorbu detailně a je zde možné nalézt řadu významných podnětů pro naši práci. *K herectví Naivního divadla* se teoreticky zaměřil mimo jiné Jan Votruba ve stejnojmenné studii, která obsahuje řadu podnětných postřehů, ale je též prošpikována dobovou režimní ideologií a složitými teoretickými konstrukty.

Samozřejmě je nutné přihlédnout k faktu, že v sledovaném období byla veškerá publicistická činnost silně ovlivněna vnějšími vlivy a tak je potřeba číst velmi pozorně a abstrahovat mnohé aspekty, které jsou zcela v duchu komunistických ideologických záměrů. To se týká jak studií v odborném tisku, tak pochopitelně v celostátním denním a regionálním tisku, který však tolik pozornosti loutkovým inscenacím nevěnoval.¹

Závěrem oddílu o literatuře je třeba zmínit diplomovou práci Petry Balounové. Její zkrácená tiskem vydaná verze pod názvem *Iva Peřinová, kmenová autorka Naivního divadla Liberec* je sice praktickým soupisem díla autorky, ale teatrologické ambice nemá.

¹ V našem případě se jedná o ústecký krajský deník *Průboj* a okresní liberecké noviny *Vpřed*.

Statutární loutkové divadlo v Liberci

Loutkové divadlo má v Liberci letitou tradici. Doklady o jeho existenci a provozování zpracováváme v příloze této práce. V ní je také shrnuto období ustavení sítě profesionálních loutkových divadel v Československu po roce 1948.² V následujícím oddílu se ve stručnosti věnujeme období po osamostatnění liberecké pobočky od Ústředního loutkového divadla v Praze (roku 1951) až do roku 1989.

V průběhu let se název divadla postupně měnil. Od roku 1951 fungovalo divadlo pod názvem Krajská loutková scéna, v letech 1962 – 1969 se jmenovalo Severočeské loutkové divadlo a od roku 1969 až dosud Naivní divadlo. Jednotlivé kapitoly v práci časově rozlišujeme právě podle názvů divadla.

Padesátá léta – Krajská loutková scéna

Velkoryse plánovaná síť statutárních loutkových divadel s ústřední scénou v Praze a pobočkami v krajích, jejíž součástí byla liberecká loutková scéna, neměla dlouhého trvání. Důvodem rozpadu byly zejména organizační a finanční potíže. Spojení vydrželo pouze jednu sezónu, od zahájení činnosti 1. října 1949 do konce roku 1950. K 1. lednu 1951 se zřizovatelem libereckého divadla stal Krajský národní výbor v Liberci a divadlo získalo nový název Krajská loutková scéna, ředitelem byl jmenován Jiří Filipi (více o něm v příloze této práce).

Osamostatnění divadla bylo ovšem spíše formální. Umělecky (repertoárem i stylově) bylo liberecké divadlo nadále velmi závislé na pražském ÚLD. Důležitou roli hrála především literární báze inscenací, výtvarné pojetí scény bylo iluzivní a popisné, vyžadoval se prostě „socialistický realismus“, prostředky loutkového divadla se napodobovala „realita“. Mezi takto ovlivněné inscenace patří

² Viz příloha č. 2.

nejčastěji zmiňovaný *Velký Ivan*³ Jiráskova *Lucerna*⁴, či Kainarova *Zlatovláska*.⁵ Podle kritika M. Česala se liberecké divadlo v tomto období profilovalo hlavně snahou o kvalitní dramaturgii⁶, kterémužto hodnocení je ovšem třeba rozumět v souřadnicích dobových estetických norem v ČSR. Za důležité bylo pokládáno především využití původní tvorby.⁷

Jedním z hlavních úkolů oblastního divadla pro děti byly časté zájezdy. Na nepříznivé podmínky pro práci často vzpomínali pamětníci.⁸ Byla to práce vyžadující od všech velké nadšení, oběti a nemalé pracovní nasazení.

Herecký soubor vedle zakládajících členů (mj. Eva Michajlová-Filipi, Zdeněk Červený nebo František Plátek) doplnili zkušení loutkáři, manželé Zdenka a Vilém Majznerovi (z rodiny tzv. lidových loutkářů, ve skutečnosti bývalých loutkářských profesionálů - živnostníků) a mladí herci, Eva Linhartová-Středová a Karel Novák (nastoupil v listopadu 1953), koncem tohoto období do Liberce přišli také první absolventi DAMU. V angažmá byla i výtvarnice Anna Mytysková, krátce v Liberci pracoval Jan Švankmajer.⁹

Na konci 50. let se v českém loutkářství objevují první výrazné snahy většiny profesionálních scén o zdůraznění vlastního osobitého profilu. Narůstá nesouhlas s akademičností Malíkova ÚLD v Praze a projevuje se všeobecná touha po poetičtějším vyznění loutkových inscenací. Začínají se využívat postupy černého divadla a divadla masek. Jednou z příležitostí, kde se tyto

³ Preobraženskij, S., Obrazcov, S.: *Velký Ivan*, prem. 8. 4. 1951.

⁴ Jirásek, A.: *Lucerna*, prem. 18. 9. 1951.

⁵ Kainar, J.: *Zlatovláska*, prem. 12. 12. 1953.

⁶ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kolektiv: *Malí velikáni*, Ústí nad Labem 1986, 34.

⁷ Augusta, O.: *Chaloupka z marcipánu*, prem. 3. 9. 1957; Augusta, O.: *Krakonoš*, prem. 2. 9. 1958; Pavlík, M.: *O zlé koze, Čert a cikán, Liška a čáp*, prem. 18. 11. 1956.

⁸ Filipi, J.: Jak se začínalo v Liberci, *Čs. loutkář* 30, 1980, 1, 16; Schartová, M.: O dětech, loutkách a kolíbkách, rozhmlouvala E. Křížková, *Divadelní noviny* 13, 1970, 11, 10; Diskusní příspěvek M. Schartové. In: *sborník Seminář o loutkoherectví*, Praha 1962, 109-110.

⁹ Driml, K.: *Šuki a Muki*, prem. 19. 12. 1958, r. a v. J. Švankmajer, h. K. Novák.

názory veřejně a otevřeně střetly, byl III. divadelní festival a seminář v roce 1960 v Karlových Varech, věnovaný činnosti ÚLD.

Z diskusních vystoupení na tomto semináři byl tiskem vydaný sborník¹⁰, ve kterém lze najít tehdejší bouřlivé výměny názorů. Malík zde na jedné straně obhájí svůj inscenační přístup (důraz na scénografii a ornamentalitu až monumentalizaci, která už je ale v té době na ústupu¹¹) a na druhé straně stojí mimo jiné Jan Dvořák a Miloš Kirschner (zástupci skupiny SALAMANDR z Divadla Spejbla a Hurvínka) a vysvětlují své postoje a názory na moderní loutkové divadlo. Podnětné diskuse se tehdy zúčastnili téměř všichni aktivní loutkáři (z Liberce Jiří Filipi nebo Anna Mytysková) i teoretici a pedagogové.

Ředitel Krajské loutkové scény v Liberci Jiří Filipi se od poloviny 50. let snažil prosadit vlastní inscenační pojetí. Vrcholem těchto snah, jak dramaturgických, tak inscenačních, byla inscenace *Tajemství zlatého klíčku*¹². Filipi kladl důraz především na divadelní komediálnost, výsledný tvar byl pravým opakem stylu ÚLD a znamenal výrazný posun v dosavadní inscenační praxi. S inscenací se liberečtí zúčastnili loutkářského festivalu (Liberec 1959) a hned získali ocenění. Navíc byli vysláni na II. mezinárodní loutkářský festival (Bukurešť 1960), kde Filipi získal stříbrnou medaili za režii. Nedlouho poté se doposud konsolidovaný herecký soubor doslova rozpadl, podle Česala neunesl pravděpodobně festivalové úspěchy.¹³

Šedesátá léta – Severočeské loutkové divadlo

V roce 1961 odešel z Liberce Jiří Filipi (stal se ředitelem v pražském ÚLD) a na jeho místo nastoupil František Sokol. Ten

¹⁰ Sborník III. divadelní festival a seminář ÚLD 1960, Praha 1960.

¹¹ Aškenazy, L.: Šlamastyka s měsícem, ÚLD Praha, prem. 22. 8. 1960.

¹² Borisová, E. (na motivy A. N. Tolstého, překlad M. Mellanová): *Tajemství zlatého klíčku*, prem. 2. 9. 1959.

¹³ Česal, M.: 30 let: mladost nebo zralost? In: *Naivní divadlo Liberec 1949–1979*, Liberec 1970, nestr.

do souboru přivedl řadu mladých tvůrců - absolventky DAMU Evu Zapletalovou, Jitku Dvorskou a Zuzanu Schmidovou a výrazný talent Jana Schmida, absolventa VŠUP v Praze. S dramaturgem a režisérem Oskarem Bat'kem a hercem Karlem Novákem tu postupně mladé posily vytvářely nový program divadla. Program komentoval Miroslav Česal jako: „... cele obrácený k dětskému světu a to nejen konvenčně ve smyslu diváckém, konzumním, ale také jako inspirace samotné tvorby tímto světem. Vyvinula se tu postupně zvláštní poetika, náhled dětskýma očima, otevřený, nezaujatý, hledající.“¹⁴ Byla to naivita tzv. druhotná, vědomá si vlastní konvenčnosti a přesto spontánní.

Česal hodnotí tuto etapu takto: „Liberecké divadlo programově opustilo tradiční ulitu divadla – či ještě spíš umění – pro děti jako instituce poučovatelské, osvětářské, kde divák, tedy dítě, je jen předmětem vůle instituce, jen spotřebitelem příslušné zábavy a příslušných poučení, ale stává se rovnocenným partnerem tvůrců, spolutvořitelem onoho zázraku uměleckého úchvatu. ... Je v ní zakotvena nejen inspirace dětskou kresbou, dětským viděním světa, dětskou hrou a jejími principy, ale také obdiv k dětské fantazii a uvolňování prostoru pro ni uvnitř tvorby, a vzdálenost popisu a “kašírované iluzi“. Patří sem zcela zákonitě také snaha po důkladném poznání dítěte, jeho vnímání i ona cesta s divadlem do mateřských škol, které dal liberecký program základ.“¹⁵

V této době vznikla s novým tvůrčím týmem řada inscenací, jež zásadně ovlivnily směřování českého loutkového divadla. Na jaře roku 1962 to byla například inscenace Karla Nováka *Opičky, pozor! Piráti!*¹⁶ Zde se podle výtvarníka Jaroslava Maliny zcela projevil odklon od běžné loutkové inscenační konvence, inscenace byla plná radosti ze hry. Jednalo se spíše o jakýsi loutkový kabaret,

¹⁴ Česal, M.: 30 let: mladost nebo zralost? In: Naivní divadlo Liberec 1949 – 1979, Liberec 1970, nestr.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Novák, K.: *Opičky, pozor! Piráti!*, prem. 19. 5. 1962, r. a h. K. Novák, v. J. Schmid.

sled scének a výjevů, spojovaných pouze jednoduchou dějovou linií.¹⁷

Další dvě podnětné inscenace měly premiéru v následující sezóně 1962/63. Inscenaci polské hry *O strašlivém drakovi, princezně a ševci*¹⁸ od Marie Kownacké ovlivnil Jan Schmid hlavně svou výpravou. Kritik Zdeněk Bezděk poznamenal, že zde byl patrný „záměrný primitivismus výtvarný a technický“¹⁹ a to podpořilo velmi svérázný charakter inscenace odkazující na nové chápání loutkového divadla pro děti. Další inscenaci pod názvem *Poklad baby Mračenice*²⁰, už Jan Schmid režíroval. Po počáteční rezervovanosti (neobvyklost inscenačních postupů vzhledem k dětskému vnímání podnítila i výzkum provedený mezi dětmi a jejich pedagogy²¹) kritika inscenaci docenila. Zlomem zde byl zejména vstup nezakrytých herců na jeviště. Podle Josefa Trägera šlo o nejdivadelnější, protože nejherečtější zážitek na festivalu profesionálních divadel v Brně v roce 1963.²² Herci zde „hrají, zpívají, tančí a vedou loutky se strhujícím temperamentem a elánem, až přivolávají vzpomínku na požadavek biomechanického herectví z někdejší divadelní avantgardy“. Současně se ale Träger zamýšlel, že by pro tyto tvůrčí úkoly potřebovali „autora a hudebního skladatele osobitější invence“.²³

V polovině šedesátých let došlo v divadle k řadě změn. Odešli ředitel František Sokol (do Brna, na místo ředitele Loutkového divadla Radost) a Oskar Batěk. Jan Schmid založil Studio Ypsilon (1963). Ředitelem se od sezóny 1966/67 stal autor

¹⁷ Malina, J.: Studie o Severočeském loutkovém divadle, Acta Sceanographica, 1968, 8, 145-51.

¹⁸ Prem. 18. 11. 1962, r. O. Batěk.

¹⁹ Bezděk, Z.: Primitivismus jako program?, Čs. loutkář 13, 1963, 5, 104-105.

²⁰ Dvorský, L. (na motivy A. de Quinceyho): Poklad baby Mračenice, prem. 12. 4. 1963, r. a v. J. Schmid, h. K. Novák.

²¹ Sokol, F.: Z výzkumu představení Poklad baby Mračenice, Čs. Loutkář 14, 1964, 5-7, 102-103, 126-127, 158-159.

²² Träger, J.: S loutkami k divadelnímu umění, Čs. loutkář 13, 1963, 8-9, 169-172.

²³ Tamtéž.

loutkových her Oldřich Augusta, který na tomto postě setrval dvě desetiletí, až do roku 1986.

Určující osobnosti 60. let, Jan Schmid a Karel Novák, se postupem času více zaměřovaly na práci amatérské Ypsilonky, oba však nadále pracovali pro loutkovou scénu. Novák se v 60. letech etabloval nejen jako herec a režisér, ale též jeden ze zakladatelů formy tzv. mateřinek²⁴. Jeho všestranný talent ovlivnil vývoj tohoto fenoménu, zejména autorskou inscenací *O Palečkovi*.²⁵

V polovině 60. let nastoupil do divadla režisér Pavel Polák, který měl za sebou první inscenace se souborem jako host, ale před sebou ještě těžké období, ve kterém musel obhájit svou práci. Více o těchto okolnostech viz jeho krátký medailon v příloze této práce.

V listopadu 1968 se otevřely divadlu nové prostory v Moskevské ulici. 7. února 1969 došlo k další změně názvu na Naivní divadlo Liberec²⁶, Schmidova Ypsilonka se stala druhým souborem tohoto divadla a právě v této době nastoupila do angažmá i Iva Peřinová. Tvorbou Ypsilonky se v této práci nemůžeme ve větší míře zabývat, analýzu její poetiky a rozbor inscenací lze nalézt v mnoha studiích a publikacích.²⁷ Schmidovu éru a jeho inscenace v Severočeském loutkovém divadle velmi přesně popsal ve své studii Pavel Vašíček.²⁸

Oba liberecké soubory měly v té době za sebou společnou inscenaci určenou pro děti, úspěšný pokus o divadlo masek –

²⁴ O mateřinkách viz dále v samostatném oddílu.

²⁵ Novák, K.: *O Palečkovi*, prem. 14. 2. 1966, r. Karel Novák, v. Jan Schmid.

²⁶ Autorství tohoto názvu se přisuzuje Jan Schmidovi.

²⁷ Hořínek, Z.: *Y, Divadlo 20*, 1969, červen, 6; Hořínek, Z.: *Režie a kolektivní tvorba*. In: *O současné české režii*, Praha 1981, 53; Hořínek, Z.: *Metaforické divadlo faktu*, DR 1, 1990, 1, 3; *Dvacet let studia Ypsilon* (sborník), Praha 1983; *Pěťadvacet* (sborník *Studia Ypsilon 1963 – 1988*), Praha 1988; Schmid, J.: *Třináct vůní. Hry a texty z Ypsilonky*, Praha 1992; sborník *Čtení o Ypsilonce*, Praha 1993; *Slabikář, Společný jmenovatel Ypsilon*, Praha 1993; Tichý, Z. A. – Ježek, V.: *Šest z šedesátých – divadelní legendy malých scén*, Praha 2003; *Legenda jménem Ypsilon*, Praha 2004; Schmid, J.: *Můj divadelní svět*, Praha 2006; Dvořák, J. - Etlík, J., - Nuska, B. a kolektiv: *Jan Schmid, Režisér, principál, tvůrce slohu*, Praha 2006, rozsáhlá bibliografie tamtéž.

²⁸ Vašíček, P.: *Jan Schmid, loutky, souvislosti aneb Zlatovláška s modrými vlasy*. In: Dvořák, J. - Etlík, J. - Nuska, B. a kolektiv: *Jan Schmid, Režisér, principál, tvůrce slohu*, Praha 2006, 179-213.

Augustovy *Taškáře*²⁹. Po statutárním ustanovení dvou souborů se Ypsilonka zaměřila spíše na tvorbu pro dospělé. Přesto vznikly v souboru Ypsilonky ještě dvě mimořádné inscenace pro děti: *Začarováný vůl a Petruška ženichem*.³⁰ Naopak loutkářský soubor nastudoval v roce 1969 inscenaci určenou pro dospělé, složenou z Maeterlinckových her *Slepíci* a *Smrt Tintagilova*.³¹

To, co měly oba dva soubory divadla společné, byla neobyčejná muzikálnost, podpořená především tvorbou skladatele, zpěváka, herce a multiinstrumentalisty Miroslava Kořínka, ale také schopností herců hrát na různé hudební nástroje a zpívat. Významnou hudební složkou se vyznačovaly téměř všechny inscenace libereckých souborů.

Jan Schmid o funkci hudby pro tvorbu Studia Ypsilon napsal, že spojovala nejen herce a diváky, ale vycházela také z vnitřní potřeby souboru, umožňovala jakési „poslouchání se“. „Živé provozování hudby na jevišti a pěstování hudebního myšlení nabízí hereckému souboru přímou cestu k přirozené orchestraci jednotlivých hereckých projevů, nezatíženou racionálními složkami myšlení.“³²

Markéta Schartová o vztahu hudby a moderního loutkového divadla napsala ve své habilitační práci, věnované vztahu herce a loutky: „loutce – zvláště marionetě – neobyčejně svědčí hudba a zpěv. Pravidelný rytmus písně diktuje rytmus animace, hudební ornament vrství ornament obrazový, dochází k jakési zvláštní směsi artistiky a baletu, kde zdroj pohybu je v hercově múzičnosti a jeho rukama se přelévá do kinetiky loutky.“³³

²⁹ Prem. 4. 10. 1968, r. a v. Jan Schmid.

³⁰ Synková, J. (podle O. Preusslera): *Začarováný vůl*, prem. 18. 9. 1969; Baťek, O. (podle Stravinského a staroruské maňáskárny): *Petruška ženichem aneb Vyhraje to Petruška*, prem. 18. 9. 1970.

³¹ Maeterlinck, M.: *Slepíci, Smrt Tintagilova*, prem. 11. 3. 1969, r. P. Polák a O. Baťek, v. V. Smrčka, h. J. Kolafa.

³² Schmid, J.: Alespoň malá glosa o funkci hudby ve Studiu Ypsilon, dat. 1976. In: Schmid, J.: *Můj divadelní svět*, Praha 2006, 22.

³³ Schartová, M.: *Jevištní symbióza herce a loutky – ověřování hypotéz*. In: *Acta Academica* '93, Praha 1996, 89.

Zároveň si všichni oslovení pamětníci velmi přesně vzpomínají na společná pravidelná hudební cvičení. Za ostatní opět citujme Markétu Schartovou. „A nezpívala jenom Ypsilonka, ale oba soubory současně. Karel Novák vedl sborové zpěvy a každé pondělí se chodilo cvičit, Kořínek hrál na piano, Novák předcvičoval...“³⁴

Období tzv. normalizace v kontextu loutkového divadla

70. a 80. léta jsou v naší historii spojena s obdobím tzv. normalizace. Pro toto období je charakteristické zpočátku pozvolné, posléze rychlé utužování kontroly nad veškerým kulturním i společenským životem člověka. V oblasti divadla to byl pokus vrátit pořádky k disciplíně poúnorového direktivního vedení, jenž se však již nemohl plně zdařit. Tím spíš se přistupovalo v jednotlivých případech k odstrašujícím řešením (viz např. případ kriminalizace ostravského poloprofesionálního divadla Waterloo v letech 1970-1971³⁵ apod.).

O neustálém boji o existenci a o možnost tvořit v této době svědčí peripetie kolem různých studiových scén. Jejich řešení bylo zpravidla výsledkem osobní síly a obětavosti jejich zakladatelů a tvůrců a naznačuje nemalou míru kreativity (a často i vůli ke značným kompromisům).³⁶

Situace v českém loutkovém divadle byla ještě v 70. letech do jisté míry ovlivněna plodnou a inspirativní atmosférou předchozího období. Ovšem snaha o kontinuitu byla po roce 1968 postupně znemožněna, v řadě divadel došlo k personálním čistkám a nejméně tvůrce odešel do (ne)dobrovolné, faktické nebo pouze

³⁴ Schartová, M.: Ypsilonka jako alternativa, zaznamenal J. Etlík. In: *Legenda jménem Ypsilon, o.c.*, 287.

³⁵ Binar, I.: *Syn pluku a historie*, Mnichov 1987; Nekuda, L.: *Sešlost*, Ždár nad Sázavou 1994; Sláma, T.: *Ostravské Waterloo*, *Tvorba* 21, 1990, 5, 14; Sláma, T.: *Waterloo – scéna prvního úderu*, *Scéna* 15, 1990, 14, 8; Tittlerová, S.: *Divadélko pod okapem a Waterloo v Ostravě*, dipl. práce, FF UP Olomouc, 1996.

³⁶ Kolář, J.: *Jak to bylo v Semaforu*, Praha 1990; Patočková, J., Vencel, V.: *Opožděná zpráva o likvidaci divadla (Příloha Divadelní revue 4/2001)*, Praha 2001; Dvořák, M.: *Kladivadlo*, Trutnov 1998; *Činoherní studio – Dvacet let*, Státní divadlo v Ústí nad Labem 1992.

vnitřní emigrace. Na rozdíl od situace na přelomu 40. a 50. let, kdy bylo v centru zájmu komunistické ideologie divadlo (spolu s rozhlasem), v 70. a 80. letech se pozornost přesouvá spíše k filmu a především televizi, médiu již masově rozšířenému mezi obyvatelstvem. Právě proto celá řada umělců nemohla pokračovat ve své práci v masových médiích, nesměli např. točit filmy, pracovat pro rozhlas a televizi či publikovat, ale někteří mohli, byť v divadlech oblastních či okrajových a loutkových, vytvářet divadelní inscenace (např. Evald Schorm, Jan Grossman, Jan Kačer a další).³⁷

I v loutkovém divadle byla situace, jak dokládají i svědectví pamětníků, příznivější, dalo se tu poněkud volněji dýchat i v 70. a 80. letech. Byla tu přeci jen o trochu větší kontinuita s předchozím obdobím, lepší udržování divadelního specifika a autonomie tvorby. Toto období se v oblasti loutkové tvorby dokonce hodnotí jako vzestupné a to i ze strany zájmu publika. Zdá se, že diváci oceňovali hlavně využití staré a pozapomenuté divadelnosti, imaginace a vůbec hravého herectví, jež bylo v oblasti neloutkového divadla odsunuto do dočasného zapomnění.³⁸

Časté hostování významných režisérských osobností a spolupráce s rozvinutými hereckými soubory loutkových divadel přinesly bezpochyby zisk jak samotným režisérům, tak i loutkovým souborům. Výsledkem nejen těchto vlivů byla celá řada špičkových loutkových inscenací, které posunovaly hranice dosavadní loutkové tvorby, rozšiřovaly je a formovaly syntetický divadelní projev.

Za mnohé zde můžeme připomenout tvorbu Josefa Krofity v hradeckém divadle DRAK (původně šlo o zkratku Divadla rozmanitostí, atrakcí a komedie), včetně jeho mezinárodních projektů. Zde hrála důležitou roli promyšlená dramaturgie a potence tvořit autorské divadlo (v tvůrčím týmu zde dále působili

³⁷ Vodička, L.: České drama 1969-1989 (I.), Divadelní revue 17, 2006, 1, 60-72.

³⁸ Just, V.: Divadlo normalizace (1969 – 1989). In: Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech, Praha 1995, 81.

scénograf Petr Matásek a muzikant a herec Jiří Vyšhlíd).

Pozvolný návrat marionety i repertoáru českých “lidových loutkářů“ lze přisoudit Janu Dvořákovi (inscenace *Posvícení v Hudlicích*, 1966, *Johanes doktor Faust*, 1971, *Loupežníci na Chlumu*, 1983).

Velmi důležitou roli v obecném rozšíření oblíbenosti loutkových inscenací hrála častá hostování, zejména královéhradeckého DRAKu a libereckého Naivního divadla, v Praze. Byla vždy očekávanou událostí.

Sedmdesátá a osmdesátá léta – Naivní divadlo

Na počátku 70. let chyběla libereckému loutkářskému souboru po definitivním odchodu Jan Schmidu do Ypsilonky silná režisérská osobnost. Do Liberce přišla výborná loutkoherečka s režisérskou zkušeností Markéta Schartová, pracoval zde mladý režisér Pavel Polák, později výtvarník Pavel Kalfus, ale nikdo z nich zatím nebyl schopen zformovat nový soubor a profilovat styl.

Tvorbě pro loutkové divadlo se částečně věnoval i ředitel Oldřich Augusta, loutkový autor, jehož hry divadlo každoročně inscenovalo. Jen v 70. letech jich bylo sedm.³⁹ Jako “jedinému žijícímu autorovi loutkových her“ mu podle Česala zjevně prospěla aktivní spolupráce v živém divadelním organismu, jeho texty to zřetelně přiblížilo praxi. Nicméně i přesto stále zůstával typem literáta, který psal pro loutkové divadlo bez přímé účasti na tvorbě inscenace.⁴⁰

Z Brna do Liberce se vrátil František Sokol, ovšem už ne na místo ředitele, ale na post dramaturga (byl mezitím vyškrtnut z KSČ). Nejistota v libereckém souboru přetrvávala a doklad o tom

³⁹ Trosečníci a Bububu, prem. 23. 4. 1971, Krakonošův les, prem. 18. 3. 1973, Boj o Tomka, prem. 30. 4. 1974, Dračí kámen, prem. 14. 3. 1975, Muzikanti, prem. 24. 2. 1976, Blázen Pabo, prem. 12. 10. 1976, Pravdykvítek, prem. 21. 12. 1978.

⁴⁰ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kol.: Malí velikáni, Ústí nad Labem 1986, 47.

přinesly i peripetie kolem vzniku nastudování Nezvalovy *Aničky skřítky a slaměného Huberta*⁴¹ v dramatinizaci a režii hostujícího Jiřího Středy. Jeho zaznamenané vzpomínky hovoří o mladém souboru, úsilí vedoucí k výsledné inscenaci „bylo spíše bojem, provázeným dlouhými diskuzemi a nesmyslným oponováním“.⁴²

V Liberci v 70. letech hostovala celá řada režisérů, loutkářských i činoherních.⁴³ Markéta Schartová se k režijní práci dostávala postupně a zvolna. Nakonec se však ona a mladý Pavel Polák stali těmi formujícími osobnostmi, kterými pro liberecký loutkářský soubor nemohli být ani Jiří Středa ani Karel Makonj (Makonj nastoupil do divadla pouze na jednu sezónu v roce 1971).

Hostující režiséři inscenovali v tomto období texty psané přímo pro loutkové divadlo, nebo pro jeho potřeby velmi inspirativně a nápaditě upravené. Josef Krofta vytvořil například inscenaci Máchova *Máje*⁴⁴, Jan Kačer režíroval Augustovu hru *Blázen Pabo*⁴⁵, Miloš Horanský Augustův *Dračí kámen*⁴⁶, často zde také hostovali Karel Makonj a Miroslav Vildman.

A s počátkem 70. let je také spjata autorská tvorba Ivy Peřinové. Pozvolný nástup se zrychluje po úspěšné inscenaci *Branka, zamčená na knoflík* (1977) a do konce desetiletí se jí podaří proniknout jedním ze svých raných textů i na jeviště ostatních loutkových divadel (*Pohádky na draka*, 1980). Česal Peřinovou označil za typ autora-scénaristy vycházejícího ze samotného divadla a píšícího na objednávku, hercům na tělo.

Po odchodu Ypsilonky do Prahy (1978) vzniklo v Naivním divadle určité vakuum a od souboru se očekávalo, jak se postaví k tvorbě pro dospělé. Výhodou bylo příznivé klima pro vznik

⁴¹ Prem. 27. 2. 1970, v. M. Melena a J. Schmid, inscenace byla vyslána na festival Skupova Plzeň, kde za ní Středa dostal cenu za režii.

⁴² Středa, J.: České profesionální loutkářství XIII., Šedesátá léta pokračují, Loutkář 52, 2002, 4, 156-158.

⁴³ J. Středa, K. Brožek, M. Vildman, J. Krofta, P. Uher, K. Makonj, M. Horanský, J. Kačer ad.

⁴⁴ Prem. 21. 5. 1976, r. J. Krofta, v. P. Kalfus, h. J. Vyšohlíd.

⁴⁵ Prem. 12. 10. 1976, r. J. Kačer, v. P. Kalfus, h. P. Skoumal.

⁴⁶ Prem. 14. 3. 1975, r. M. Horanský, v. P. Kalfus, h. I. Hurník.

inscenací s přesahem k dospělému diváku, ale zároveň nebylo snadné tato očekávání naplnit. Co však zůstalo a bylo prvotním popudem k práci, to byli dospělí diváci, zvyklí chodit na večerní představení.

O situaci na konci 70. let a o odchodu Ypsilonky do Prahy psal Miroslav Česal. Z jeho studie považujeme za účelné vložit na toto místo delší citaci. „Přesto se nelze nezmínit o faktoru, který v této etapě dost podstatně činnost liberecké scény ovlivňoval a ve značné míře ono tvůrčí klima podněcoval. Byl jím odchod studia Ypsilon do Prahy v roce 1978. Nelze popírat, že tím Naivní divadlo jako instituce mnoho ztratilo, neboť toto enfant terrible našeho divadelnictví se vykazovalo přízní nejen značné části divadelnické obce, ale také popularitou v okruhu mladých dospělých diváků. Pro loutkářský soubor byla tato dosavadní symbióza s tak věhlasným a nekonvenčním činoherním souborem na jedné straně podnětem, inspirací i nutností držet s ním přece jen krok, na druhé straně však současně jistou frustrací, neboť jeho úspěchy a sláva zvětšovaly věčné loutkářské stigma nedocenenosti. A v jistém slova smyslu i zabraňovala tomu, použít naplno inspirace Ypsilonky ve vlastní tvorbě, aby se vyhnul podezření z kopírování. Odchodem Studia Y se pro loutkářský soubor otevřely nové možnosti provozní i personální, neboť tendence k utvoření druhého náhradního činoherního souboru za Ypsilonku naštěstí byly záhy zdolány. Loutkářský soubor se totiž musil vyrovnat s provozním faktem, že musí hrát i pro dospělého diváka, navíc vychovaného dráždivostí ypsilonské poetiky. To byl dost podstatný stimul, neboť tak vznikla řada inscenací – a mezi nimi ty nejúspěšnější – které předtím mohly těžko zakotvit provozně.“⁴⁷

Vidíme tedy, že situace byla sice napjatá, ale též velmi podnětná k tvorbě, k prokázání schopností vyrovnat se s odchodem “slavnějšího” souboru divadla. Miloslav Klíma na okolnosti soužití

⁴⁷ Česal, M.: Naivní divadlo Liberec 1979 – 1984, Liberec 1984, nestr.

a odchod Ypsilonky vzpomíná v podobném duchu. Opět připojujeme delší citaci. „Ta víceletá koexistence s loutkářským souborem jistěže – jak sám z návštěv a osobních kontaktů vím – nebyla bezkonfliktní a bez jisté řevnivé soutěživosti. Ale možná to byl jeden z motorů toho, že žádný z těch dvou souborů neustrnul. Pomohlo to také tomu, že se postupně loutkářská část plně narovnávala, stávala se dospělou. Nepotřebovala vodit za ručičku a nepoužívala v kontaktu s dětským publikem šišlání, protože si uměla dobýt i dospělého diváka. Odchod Ypsilonky pak prokázal, jak ta dospělost byla výhodou a kladem přímo nedocenitelným, protože Naivní divadlo nejenže dokázalo zacelit vzniklou mezeru, ale umělo ve vývoji pokračovat vlastními prostředky, aniž by replikovalo Ypsilonku bez Ypsilonky.“⁴⁸

Nakonec dejme ještě slovo režisérce Markétě Schartové. „Zkrátka: úroveň Ypsilonky člověka zavazovala a my loutkáři jsme se s tím, v kladném slova smyslu, vezli. A zároveň na té konfrontaci rostli. To se projevilo především v době, když Ypsilonka odešla do Prahy. Ta první zlatá éra Naivního divadla nastala vlastně v době, když Ypsilonka loutkový soubor opustila. A je to logické, protože oni nám tu nechali prostor, báječné, inteligentní publikum, navedené na určitou notu...“⁴⁹

Liberecké Naivní divadlo se v období po odchodu Ypsilonky profilovalo jako svébytný a stylově originální soubor, jehož inscenační tým v čele s režisérkou Schartovou dal vzniknout celé řadě inscenací moderního syntetického divadla. Mezi ně patřily režie inscenací her Ivy Peřinové, kterým je věnována tato práce (mj. *Poslechněte, jak bývalo*, 1978, *Turandot ukrutnice*, 1982, *Ze života hmyzu*, 1989), ale také další (*Čert, Káča a beránkové*⁵⁰, *O*

⁴⁸ Klíma, M.: Liberecké vzpomínání a vinšování. In: Sokol, F. – Peřinová, I.: Naivní divadlo Liberec 1949 – 1999, o.c., 83.

⁴⁹ Schartová, M.: Ypsilonka jako alternativa, zaznamenal J. Etlík. In: *Legenda jménem Ypsilon*, o.c., 286.

⁵⁰ Hanžlíková, E.: *Čert, Káča a beránkové*, prem. 5. 5. 1980, r. M. Schartová, v. I. Antoš, h. K. Cón.

*věrném milování Aucassina a Nicoletty*⁵¹, *Krakonošovská pohádka o Kubovi a Káče*⁵², *Český rok*⁵³). Mezi významné inscenace jiných režisérů se řadí *Černošský pánbůh etc.*⁵⁴, *Krysař*⁵⁵, nebo *Kavkazský křídový kruh*⁵⁶.

Inscenace Schartové charakterizovala vysoká míra hudebnosti, osobité herectví a experimentování ve vztahu herce a loutky. Česal o těchto inscenacích napsal: „Pro vývoj divadla i samotné režisérky znamená jistou novou kvalitu řádové prolnutí obou základních výrazových složek, tzn. hry s loutkou a projevu živého herce, souznění, (...), tu dorůstá do vskutku syntetického tvaru.“⁵⁷

Inscenacím určeným pro menší děti se věnujeme v následujícím oddíle této práce. Produkce divadla ve sledovaném období byla zhruba v poměru 4:1, ve prospěch inscenací pro nižší věkovou skupinu.

Mateřinky

Mateřinky označují tvorbu loutkových divadel pro nejmenší diváky. Jsou to inscenace s malou výpravou a malým hereckým obsazením, ale hlavně zacílené na specifickou věkovou skupinu – předškolní věk. Podstatné pro tyto inscenace je, že jsou už s úmyslem hrát je přímo v mateřských školách nazkoušené a výtvarně vypravené. Jednoduchá výprava se bez obtíží vejde do herny, a divadlo tak přichází za dětmi do prostředí, které dobře

⁵¹ Aujezdský, P.: O věrném milování Aucassina a Nicoletty, prem. 26. 2. 1981, r. M. Schartová, v. I. Antoš, h. K. Cón.

⁵² Augusta, O.: Krakonošovská pohádka o Kubovi a Káče, prem. 29. 9. 1983, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. K. Cón.

⁵³ Schartová, M. – Ron, V. – Sokol, F.: Český rok, prem. 14. 2. 1985, r. M. Schartová, v. I. Antoš, h. K. Cón.

⁵⁴ Bradford, R. W.: Černošský pánbůh etc., prem. 20. 11. 1980, r. P. Vašíček, v. P. Kalfus, h. K. Cón.

⁵⁵ Dyk, V. – Burian, E. F.: Krysař, prem. 6. 12. 1986, j. ú. K. Makonj a M. Kopecký, r. M. Kopecký, v. I. Antoš, h. V. Hálek.

⁵⁶ Brecht, B.: Kavkazský křídový kruh, prem. 35. 9. 1987, r. I. Rajmont, v. P. Kalfus, h. P. Dessau, text. úprava M. Klíma.

⁵⁷ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kol.: Malí velikáni, o.c., 44.

znají. Částečně zde odpadá problém s relativně nesourodým, běžným publikem, které je většinou ve velkém věkovém rozsahu.⁵⁸

V libereckém loutkovém divadle se zrodila idea mateřinek podle vzpomínek tehdejšího ředitele Naivního divadla Františka Sokola údajně v roce 1964.⁵⁹ S nápadem dělat inscenace pro děti předškolního věku přišel dramaturg a režisér Oskar Batěk. Záhy se začaly vytvářet první inscenace. Pochopitelně docházelo k počátečním zádrhelům (organizačním či ekonomickým), ale úspěchy se dostavily a v praxi se ověřila práce zaměřená na konkrétní, věkově ohraničené publikum. Herci také zjišťovali jak je možné nově navázat kontakt mezi jevištěm a hledištěm, v komunikaci s malým divákem se otvíraly nové textové i inscenační možnosti.

Na vrcholu pomyslného žebříčku tvůrců mateřinkových inscenací stanula v průběhu 70. let liberecká dvojice Pavel Polák – Pavel Kalfus. Vytvořili jakýsi model, podle kterého mohli dále postupovat jejich četní následovníci. Zpravidla si jejich inscenace vystačila s dvěma herci a velmi jednoduchou výpravou, významnou úlohu opět hrála hudba.

Pavel Kalfus shrnul společné úsilí o nový způsob divadelní práce: „S Polákem jsme se snažili, aby v našich představeních bylo chvíli napětí a chvíli legrace, abychom nementorovali, aby se bylo na co koukat, aby to nebylo jen upovídání a abychom zase na druhé straně všechno jen neilustrovali.“⁶⁰

Pavel Polák vysvětluje svůj přístup k tvorbě pro nejmenší děti takto: „Ptávali se mne, zda člověku může stačit vědomí, že tvoří jen pro ty nejmenší. Na podobné otázky jsem vždy hledal nějakou vznešenou odpověď. Dnes, téměř po čtyřiceti letech, se přiznám! Nikdy jsem pro dětské publikum nedělal. Pouze jsem se

⁵⁸ Polák, P.: Vznik mateřinek, Scéna 4, 1979, 20, 6.

⁵⁹ Sokol, F.: Zrod a smysl Mateřinek. In: Loutkové divadlo a výchova nové generace (sborník), Ústí nad Labem 1982; Sokol, F.: Jak se zrodila Mateřinka, Loutkář 47, 1997, 6-7, 128.

⁶⁰ Kalfus, P.: Jak si obři hrají, rozmlouvala N. Malíková, Loutkář 47, 1997, 6-7, 152-153.

sobecky snažil oslovit zapomenuté dítě v sobě, v nás dospělých. Proto měly ty drobné hříčky úspěch nejen u malých, ale dokázaly pobavit i ty starší a pokročilé. A to zase bavilo nás!”⁶¹

Pozoruhodnými experimenty s velmi těsným divadelním kontaktem s malými dětmi, se staly texty, které děti přímo do hraní zapojovaly. Na práci s Josefem Kroftou během zkoušení mateřinky Pavla Vašíčka *O černém klobouku a duhovém míči*⁶² vzpomíná Markéta Schartová.⁶³ Na podobném principu byl založen text Věry Provazníkové a Františka Husáka *Na princezny, na ženichy*⁶⁴. Oba texty měly velmi jednoduchý příběh a jejich inscenace byly zcela závislé na improvizačních schopnostech herců. Inscenacím těchto textů v Malém divadle v Českých Budějovicích se částečně věnuje ve své studii Kateřina Dolenská.⁶⁵

V roce 1972 vznikla pro tento speciální typ inscenací stejnojmenná přehlídka *Mateřinka*⁶⁶. Na ní se jednotlivá divadla srovnávala prostřednictvím inscenací, které jinak běžně na festivaly vysílány nebyly. Přehlídka byla zdrojem inspirace, ukazovala možnosti tohoto žánru a kriticky konfrontovala výsledky práce jednotlivých divadel. Vedle Skupovy Plzně⁶⁷ se tak na pravidelné *Mateřince*⁶⁸ setkávala téměř všechna statutární loutková divadla. Pravidelné divadelní přehlídky loutkových divadel dávaly loutkářům daleko lepší možnosti konfrontace, než tomu bylo u

⁶¹ Polák, P.: Chvála paměti. In: Naivní divadlo 1949 – 1999, o.c., 81.

⁶² Prem. 29. 5. 1974, NDL, r. J. Krofta, v. P. Matásek, h. J. Vyšohlíd.

⁶³ Schartová, M.: Herecká setkání s režisérem Josefem Kroftou. In: Klíma, M., Makonj, K. a kolektiv: Josef Krofta, inscenační dílo, Praha 2003.

⁶⁴ Prem. 24. 9. 1979, Malé divadlo České Budějovice.

⁶⁵ Dolenská, K.: Husák neznámý (Jihočeské působení Františka Husáka 1974-1979), Divadelní revue 16, 2005, 4, 40-59.

⁶⁶ V roce 1972 byla v Liberci uspořádána přehlídka inscenací českých profesionálních loutkových divadel pro děti předškolního věku. Tento pokus se vydařil a byl posléze označen pořadovým číslem 0. Mezi lety 1973–1976 proběhly 4 ročníky s roční periodicitou, střídavě v Liberci a v Českých Budějovicích. Poté se přehlídka změnila na bienále a tak se až do roku 1991 konalo dalších 7 ročníků. Od počátku 90. let se *Mateřinka* koná pouze v Liberci, v roce 2005 se uskutečnil už 18. ročník.

⁶⁷ Česal, M.: Kalendárium Skupovy Plzně, Loutkář 46, 1996, 6-7, 129-134.

⁶⁸ PAV [Pavel Vašíček]: Kalendárium Mateřinky, Loutkář 47, 1997, 6-7, 129-136; Loutkář 47, 1997, 8-9, 195-200; Loutkář 47, 1997, 10, 223-226; Langášek, M.: Kam Karkulko malá, kam? aneb *Mateřinka* '95, Loutkář 45, 1995, 8-9, 172-173.

divadel neloutkových. V neloutkovém divadle se srovnání v této míře dosahovat nedalo vzhledem k velkému množství vznikajících inscenací a omezenému prostoru pro kritiku.

V polovině 70. let se lze v různých člancích na stránkách Čs. loutkáře dočíst, jak se snažila loutková dramaturgie textů pro mateřinky obohatit své zdroje, mimo jiné i literárními díly básníků a spisovatelů pro děti. Vznik takových dramatizací byl samozřejmě způsoben především nedostatkem původních her pro loutkové divadlo, respektive jejich kvalitou. Důležitou úlohu v této snaze hrála přirozená inklinace malých dětí k poezii, k melodickému verši a k hudbě. Mezi takovými pokusy jsou zmiňovány inscenace pásma pohádek *Aby děti věděly*⁶⁹, pásma poezie *Zlatá rybička a modrý květ*⁷⁰ a *Motanice*⁷¹. Do této linie lze zařadit liberecké inscenace na základě textů Jana Vodňanského s hudbou Petra Skoumala *Šla barvička na procházku*⁷² a *Potkal klauna potkal kloun*.⁷³

Autorské divadlo

Autorské divadlo označuje takový typ divadla, ve kterém při tvorbě inscenace dochází k zvláštnímu propojení tvorby autora či autorů a inscenátorů. Petr Pavlovský vytvořil následující definici autorského divadla: „Autorským divadlem se v podstatě rozumí takové divadlo, kde před jeho začátkem práce na vzniku divadelní inscenace neexistoval žádný relativně hotový, tj. k inscenování intencionálně určený text cizí provenience (drama, hra, partitura s libretem, scénář, choreografický zápis).“⁷⁴ Dále ve své úvaze Pavlovský rozvíjí problém originality v divadle. Na rozdíl od filmu

⁶⁹ Wolker, J. – Malířová, H. – Řezáč, V.: *Aby děti věděly* (pásma pohádek), prem. 18. 9. 1972, DRAK, r. J. Krofta, v. P. Kalfus, h. J. Vyšohlíd.

⁷⁰ Prem. 3. 5. 1974, Loutkové divadlo Radost Brno, r. P. Vašíček, v. V. Houf, h. L. Štancil, V. Werner.

⁷¹ Čukovskij, K.: *Motanice*, prem. 18. 11. 1974, Naivní divadlo Liberec, r. P. Polák, v. P. Kalfus.

⁷² Prem. 30. 6. 1978, r. P. Polák, v. P. Kalfus.

⁷³ Prem. 13. 2. 1981, r. P. Polák, v. P. Kalfus.

⁷⁴ Pavlovský, P.: *Autorské divadlo*, *Divadelní revue* 10, 1999, 3, 73.

je zpracování námětu z jiné umělecké oblasti (poezie, prózy, filmu, výtvarného umění) za dodržení určitých podmínek stále ještě označováno za autorské divadlo. Tyto podmínky zahrnují především úzkou spolupráci autora/autorů na výsledku (divadelní inscenaci). Přesné označení inscenace jako autorské je ovšem dost obtížné, záleží také na kontextu celé tvorby konkrétního divadla. Pavlovský uvádí v této souvislosti příklady interpretačních inscenací v divadlech, jež jsou v našem kontextu za převážně autorská obecně považována, nebo naopak autorských inscenací, které za autorské považovány nejsou, byť jejich znaky vykazují.⁷⁵ Pro použití pojmu autorské divadlo je také zásadní těsná kreativní propojenost všech účastníků. Dále zde uvádí, že různé druhy divadla inklinují k autorskému divadlu různě. V souvislosti s loutkovým divadlem je to ale podle Pavlovského častý jev, na což má vliv řada specifík tohoto druhu divadla, zejména nedostatek vhodných her.⁷⁶

V Pavlovského upřesněné formulaci v slovníku divadelních pojmů se uvádí: „Autorské divadlo neinterpretuje cizí, z vnějšku přinesenou hru, jeho inscenace často předchází písemné kodifikaci textu nebo k této kodifikaci nedochází vůbec.“⁷⁷

Výskyt inscenací autorských divadel v moderním českém divadle se značně zvyšoval zejména ve 20. století, od konce 50. let se pak stal neustále přítomnou skutečností. Pojmenování autorské divadlo se začalo používat koncem 60. let.⁷⁸

⁷⁵ Mezi divadla chápána jako autorská patří např. brněnské Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a pražské Studio Ypsilon. Byť zde vznikají i inscenace na základě standardních textů, většinou jsou i tak považovány za autorské. Jiný příklad je inscenace pražského Národního divadla, kde ve vlastní dramatinizaci přivedl k premiéře režisér Miroslav Krobok *Rok na vsi bratří Mrštíků*. Za autorské divadlo ale tuto inscenaci nikdo nepovažoval.

⁷⁶ Pavlovský, P.: Autorské divadlo, o.c., 73.

⁷⁷ Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla, Praha 2005, 27-28.

⁷⁸ Teoreticky se tomuto fenoménu věnoval mimo jiné také Josef Kovalčuk, který absolvoval vysokou školu diplomovou prací *Autorské divadlo 70. let*. Využil zde nejen své teoretické znalosti, ale hlavně praktické zkušenosti ze spolupráce s Hanáckým divadlem v Prostějově (později HaDivadlo v Brně). Dále se tomuto tématu věnoval a publikoval studie. V nich rozuměl pod autorským divadlem divadlo, které si pro vyjádření a sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti (divadelnosti jako jednoty názoru,

Za takovou tvorbu můžeme považovat i hry Ivy Peřinové, která vyšla z konkrétního souboru, znala jej velmi dobře a své hry psala přímo "hercům na tělo". Důležité je zde propojení autorky s inscenátory a herci už v období vzniku textu.

Charakteristické vlastnosti (důležité, nikoliv vždy nutné) souborů, ve kterých vzniká (mimo jiné) autorské divadlo, můžeme porovnat s povahou a vlastnostmi souboru Naivního divadla Liberec:

- relativní stálost souboru, stálý pracovní kolektiv (V souboru Naivního divadla měla řada herců a spolupracovníků dlouhé angažmá, např. Zuzana Schmidová od roku 1961 do 2006, Zdeněk Peřina od roku 1963, Helena Fantlová od roku 1964, další zde působili mnoho sezón.),
- originalita, vyhraněnost, osobitá poetika, svébytný smysl pro humor ("stylotvorné" inscenace Naivního divadla, mateřinkové i pro dospělé a vetknutí slova "naivní" do názvu),
- herci stylotvorní, herci typů, neskryvaně "osobnostní" (v Naivním divadle např. Eva Zapletalová či Zuzana Schmidová),
- generační záležitost, časově omezená,
- vznik na neprofesionální bázi,
- divácká odezva - prostory s menší kapacitou jeviště.

Dlouhodobější existence zcela autorských divadel je poměrně vzácná (Semafor, Divadlo Jára Cimrmana, Pražský komorní balet, Divadlo Continuo, Buchty a loutky, dříve pantomimický soubor Divadla Na zábradlí), příklady divadel, kde většina inscenací je neautorská, ale produkují i autorské inscenace nacházíme např. v divadle Na zábradlí nebo v Činoherního klubu. Vyrovnané střídání obou postupů je poměrně časté (Divadlo Aréna v Ostravě, Dejvické divadlo, Divadlo v Dlouhé, Spolek Kašpar,

Naivní divadlo Liberec, Divadlo Alfa Plzeň, dříve Divadelní sdružení CD 94 později Středočeské divadlo Kladno).

Dramatické dílo Ivy Peřinové do roku 1989

Do roku 1989 napsala Iva Peřinová celkem čtrnáct textů, které byly inscenovány, a podílela se na šesti dalších inscenacích, většinou jako autorka inscenační úpravy a textů písní. Drtivá většina textů byla psána přímo pro Naivní divadlo Liberec, v jednom případě byl text psán pro herce rodiny Kopeckých a jeho nastudování se uskutečnilo v hradeckém divadle DRAK.

Na textech Peřinové zaznamenáme nejprve fakt, že se jedná většinou o nepůvodní náměty. Její hry jsou označeny často jako parafráze či hra na motivy, na známé téma, podle klasické pohádky apod. Ve své tvorbě tedy využívá obecně známý námět, který po svém přetváří dle potřeby a klade ho do nových souvislostí. Pracuje tak, že často přebírá celé repliky i pasáže ze starších her a v novém zpracování se takto dostávají původní postavy do zcela odlišných vztahů, jejich "známé" charaktery jsou pootočeny a postaveny do jiných souvislostí, jejich motivace a jednání je viděno "novýma" očima (*Turandot ukutnice*, *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, *Košile pro Jánošíka*).

Neodmyslitelnou základnou pro takovou metodu tvorby je veliká znalost historie divadla, vynikající znalost adaptovaných textů a jejich známých předloh i úprav. Po podrobnějším zkoumání jednotlivých textů se ukazuje, že Peřinová nejen velmi dobře zná všechny tyto zdroje, ale také výborně navazuje na pokusy o loutkářskou dramaturgii německou i českou. Její tvorba je poučená historií, provázaná a ovlivněná soudobou tvorbou a zasazená do soudobé dramaturgie Naivního divadla. Iva Peřinová pracovala už od poloviny 70. let jako lektorka dramaturgie, a byla tedy v centru divadelního dění, účastnila se pravidelných přehlídek a soutěžních festivalů, zasedala v různých amatérských porotách.

Česal typově odlišil tvorbu Peřinové vzešlé zevnitř souboru od tvorby dlouholetého ředitele divadla Oldřicha Augusty, tento rozdíl pojmenoval generačním. Zatímco Augustu podle něj ještě ovlivnilo divadlo slova (autor hru realizátorům předkládá, aby se jí zmocnili, vyložili a upravili ji), Peřinová už plně pracovala s podobou režiséřského divadla. Považoval ji za autorkou, která je „nejsilnější tam, kde se může opřít o silnou látku cizí, která ji provokuje a inspiruje.“⁷⁹

Její první, jevištně provedenou hrou, byla hříčka *O dráčku, který nejdřív lechtá* z roku 1972. Krátký text popisuje dilema jedné královské rodiny. Děj hry je prostý. Nejstarší bratr se musí místo hraní s mladšími sourozenci věnovat vládnutí. Jak se ale ukáže, uvědomuje si svůj dluh a dětem vynahrazuje zmeškaný čas. V přestrojení za Černokněžníka odhaluje svou stále kamarádskou povahu.

Vystupují zde jen tři postavy, chybí jejich hlubší charakteristika. Při analýze textu se ukazuje, že tu předlohou byl pouze jeden nápad, který nerozvíjel další, než pouze jediné ponaučení ze hry. Pro další dramatickou tvorbu autorky tu ale nalézáme typické slovní hříčky, jazykové hry a odkazy na známá rčení a jejich dětské chápání. Příkladem toho je několikrát opakované prohlášení: „to si můžeme spočítat“.⁸⁰

Peřinová poté nějaký čas nepsala nebo své pokusy nezveřejnila. Nepochybným návratem byla inscenační úprava a texty písní pro inscenaci hry *Švec Dratvička* (text Marie Kownacké přebásnil Kamil Bednář). Byla to už druhá inscenace tohoto textu v Liberci, pod předešlou (pod názvem *O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi*⁸¹) byli podepsáni režisér Oskar Batěk a výtvarník Jan Schmid (o ní více v kapitole o šedesátých letech).

⁷⁹ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kol.: Malí velikáni, o.c., 47.

⁸⁰ Veverková, I.: O dráčku, který nejdřív lechtá, strojopis uložený v kDÚ, sign. P 13 421 (2 verze).

⁸¹ Kownacká, M.: O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi, prem. 18. 11. 1962.

Peřinová úpravu vytvořila na výzvu režisérky Markéty Schartové. Na tomto základě - vyslovení určitého tématu či potřeby nového textu směrem od režiséra - následně vznikly téměř všechny její hry.

Zdeněk Bezděk hodnotil Kownacké hru (respektive překlad Kamila Bednáře) coby text stylotvorné hodnoty, podobné lidovým dramatickým textům. „Naivní rýmy, nestálé veršované schéma, některé slovní obraty či rytmické přechody mezi veršem a prózou připomínají staré české lidové hry; parodistický účinek se přitom nevylučuje.“⁸² Jak později ukážeme, práce na úpravě byla pro Ivu Peřinovou v mnohém podnětná pro její vlastní autorskou tvorbu.

Autorem hudby pro *Ševce Dratvičku* byl Vít Fiala. Jeho hudba byla dle pramenů „prokomponována spíše jako samostatné skladby“, ale velmi dobře dotvářela atmosféru hry.⁸³ Šlo tedy o typ esteticko-dramatizující scénické hudby – a tomu musely odpovídat i texty písniček. Peřinové se podařilo do písniček vložit jazykovou hravost a lehkost, zároveň se neodklonila od básnivého textu Bednářova.

Jiří Středa o inscenaci napsal, že v ní režisérka rozpoutala pravé veselí, využila všechny loutkářské dovednosti a nechala herce dělat si legraci ze sebe, z autorky, z loutek i z diváků. A v této autorsko-režisérské spolupráci (Schartová–Peřinová) viděl Středa začátek formování nové cesty loutkářů Naivního divadla.⁸⁴

Branka zamčená na knoflík (na motivy textu J. Trnky) byl druhý inscenovaný text Ivy Peřinové. V rozhovoru s Markétou Schartovou vzpomínala Iva Peřinová na to, jak ji Polák oslovil s nápadem udělat Trnkovu *Zahradu*. Peřinová právě v té době prodělala autorskou krizi, svůj tvůrčí blok charakterizovala takto: „Paradoxně mi tehdy nejvíc pomohl Erik Kolár, když mě strašně setřel za mojí prvotinu *O dráčku, který nejdřív lechtá*. To byl tedy

⁸² Bezděk, Z.: Primitivismus jako program?, Čs. loutkář 13, 1963, 5, 104.

⁸³ -lam- [Hana Lamková]: Šito na míru, Čs. loutkář 25, 1975, 11, 247-250.

⁸⁴ Středa, J.: České profesionální loutkářství XX. – 70. léta (Naivní divadlo Liberec), Loutkář 53, 2003, 5, 206-207.

příšernej spucunk. Dodnes si pamatuju, jak jsem se klepala. Myslím, že mě sepsul víc, než musel. To se tak někdy stane. Dlouho jsem pak nenapsala nic, uzavřela jsem se. A pak jsi z ničeho nic přišla ty s nápadem, abych ti napsala písničky do *Ševce Dratvičky*. Napsala jsem je a najednou nastal úplnej kotrmelec. Erik je tak vynachválil, jako by to bylo něco úžasného. Vzápětí mě oslovil Pavel Polák, že by chtěl dělat Trnkovu *Zahradu* a jestli bych mu ji nezdramatizovala. Nešťastný *Dráček* byl zapomenut, drtivá kritika vyšuměla. Napsala jsem *Branku zamčenou na knoflík* a na ní jsem se chytla. To byl ten rozjezd. Takže kdybys mi ty Erikem přechválené písničky nenabídla, dodneška jsem nenapsala nic.”⁸⁵

Povzbuzení, které se Peřinové dostalo po úspěchu hry, a odezva, kterou inscenace vyvolala, byla pro mladou autorku nutností a stimulem k další tvorbě. Textu i inscenaci *Branky, zamčené na knoflík* se věnujeme v zvláštním oddíle této práce. Zde jen připomeneme, že hříčka byla psána pro tzv. mateřinkovou inscenaci.

Ve svém dalším textu *Poslechněte, jak bývalo* se Peřinová vyrovnávala s žánrem kramářské písničky a psala se zacílením na vyšší věkovou skupinu, se záměrem oslovit i dospělé diváky. S nápadem opět přišla režisérka Markéta Schartová. Peřinová pojala tento motivický zdroj velmi osobitě, s nadhledem, ironií a parodizující nadsázkou, ale zároveň s určitou mírou porozumění a sentimentality vůči kramářské písni, jakožto historickému svébytnému projevu lidové slovesnosti. Textu i inscenaci je opět věnován zvláštní oddíl této práce.

V práci pro divadlo pokračovala Peřinová jako autorka textů písní pro inscenaci polské hry Hany Januszewské *Tygríček*⁸⁶ a autorka úpravy a textů písní pro inscenaci *Čarovná rybí kostička*

⁸⁵ Peřinová, I.: Někdy trochu ulítnu, rozmlouvala M. Schartová, Divadelní noviny 13, 2004, 9, 10.

⁸⁶ Prem. 13. 10. 1978, r. P. Polák, v. J. Schmid, h. M. Kořínek.

podle Charlese Dickense, s použitím rozhlasové dramatizace Anny Juráskové.⁸⁷ K této předloze se později, v 90. letech, vrátila a vytvořila vlastní dramatizaci, s využitím vybraných textů písní z prvního zpracování.⁸⁸

Následujícím textem byla “moderní pohádka“ s názvem *Pohádky na draka*. Tuto hru psala Iva Peřinová, podle vlastních slov⁸⁹, do literární soutěže o původní loutkovou hru (pořádanou Ministerstvem kultury, Svazem českých dramatických umělců a Českým literárním fondem) a získala za ní 3. místo. Nebyla za jejím vznikem tedy žádná konkrétní objednávka či výzva z tvůrčího kolektivu Naivního divadla. Hru nicméně vzápětí inscenovala domovská scéna⁹⁰ a rychle se rozšířila do mnoha dalších⁹¹, včetně zahraničních divadel. Často ji inscenují i amatéři.⁹²

Peřinová v tomto případě navázala na žánr tzv. pohádek naruby, který byl v českém loutkářství zvláště oblíbený v první polovině 20. století, typickým autorem byl např. Karel Mašek. Směřoval k složitějšímu využití základního půdorysu pohádek – propojoval většinou „dvě linie: jemně humorně laděný pohádkový příběh, určený dětem, jenž řadou narážek, postranních poznámek i kupletů byl rozšiřován o satiricko-parodickou linii, určenou dospělým průvodcům malých diváků.“⁹³

Text je plný paradoxů, jsou tu prvky typické pro moderní civilizaci – kult televize, vegetariánství, ženská emancipace, váhavost mezi krutostí, dravostí a přirozeným sklonem ke klidu a pohodě apod. Čaroděj z této hry je přes vši svoji kouzelnou moc

⁸⁷ Prem. 9. 3. 1979, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. M. Kořínek.

⁸⁸ Prem. 23. 5. 1998, r. P. Nosálek, v. T. Volkmer, h. P. Helebrandt.

⁸⁹ Z osobního rozhovoru s Ivou Peřinovou, v Liberci 1. 3. 2007.

⁹⁰ Prem. 16. 9. 1980, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. M. Kořínek.

⁹¹ Prem. 16. 6. 1981 ÚLD Praha; prem. 3. 12. 1982 Loutkové divadlo Radost Brno; prem. 27. 5. 1983 Malé divadlo České Budějovice; prem. 28. 9. 1984 Loutková scéna SD Ostrava.

⁹² Stálé loutkové divadlo při Kulturním domě ZV ROH Elektroporcelán Louny se účastnilo s inscenací tohoto textu Loutkářské Chrudimi 1982; OPAL Opava se účastnil s inscenací tohoto textu Loutkářské Chrudimi 1996; Loutkové divadlo Klubíčko Cvikov inscenovalo text v roce 2003. Databáze českého amatérského divadla [otevřená databáze online]. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2005 [citováno 25. dubna 2007]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/>.

⁹³ Dubská, A.: Dvě století českého loutkářství, Praha 2004, 178.

bezmocný v úsilí o proměnu draka v pravého princeznožrouta. Drak je hodný a ani ostatní postavy nezapadají do svých typů.

Výtah z textu (pod názvem *Pohádka na draka*) vyšel v Čs. loutkáři, kde k němu připojil komentář Jan Císař.⁹⁴ Ve stejné době vyšla hra i v Dili.⁹⁵ Císař popsal autorčinu metodu práce: „Peřinová začne vždycky ... z pevné logiky (v tomto případě z logiky pohádkových motivů) a potom ji čímsi obrátí proti ní samotné, usměrní ji do úplně jiného řečiště, na jehož konci je porušení této logiky, paradox, humorné odkrytí zcela jiných vztahů a hodnot.“⁹⁶ V kritice následné inscenace pak doplnil, že Peřinová vystihla ve svém textu loutková specifika, dala příležitost syntetickému loutkovému herectví, čehož ovšem inscenace plně nevyužila, ba právě naopak.⁹⁷

Hra se inscenovala v podstatě činoherním způsobem, tj. herci hráli všechny postavy, včetně draka. Podle dochovaných fotografií tvořila draka trojice kostýmovaných herců, kteří byli kryti pod velkou, trojhlavou konstrukcí. Pouze scény, v textu hry určené dovnitř televizní bedýnky (původní název zněl *Bedýnka Čárymáry*), byly podle pramenů hrány loutkami uvnitř malého loutkového divadélka.⁹⁸

Ve stejném roce napsala Iva Peřinová také scénář pro Československou televizi. Jednalo se o dva díly pohádky *Madlenka a strašidla*. Byl to příběh o staré půdě, kde odložené předměty žijí vlastním životem. Televize ho natočila v roce 1982, za použití technologie, v té době v televizi oblíbené. Šlo o loutkovou pohádku, která kombinovala typ plošných loutek černého divadla a herce (zde nemocná holčička s kocourem, který na půdu utíká). Peřinová zaujala už pojmenováním svých postav: odložená baterka

⁹⁴ Peřinová, I.: Pohádka na draka, Čs. loutkář 30, 1980, 7, 166-167.

⁹⁵ Peřinová, I.: Pohádky na draka, Praha 1980.

⁹⁶ -jac- [Jan Císař]: Dramaturgické praktikum (Komentář ke hře Pohádky na draka), Čs. loutkář 30, 1980, 7, 166-167.

⁹⁷ Císař, J.: Jak si podřezat větev, Čs. Loutkář 31, 1981, 1, 10.

⁹⁸ Císař, J.: Jak si podřezat větev, o.c., (VB) [Jan Votruba]: Pohádky na draka, Průboj 32, 9. 10. 1980, 5.

se jmenovala Blik, jeho přítelkyně Bambulína a zlobiví a nepřející Střepajzlíci zastupovali všechny ostatní rozbité a zapomenuté věci na půdě.

Dalším textem pro Naivní divadlo byla, v roce 1982 inscenovaná, parafráze Gozziho pod názvem *Turandot ukrutnice*. Peřinová tu vytvořila text, zahrnující nejen mnoho parodických a ironických narážek a komentářů k pozapomenuté historii divadla komedie dell'arte, ale i odkazů k soudobé společenské situaci. Navíc vytvořila loutkovou hru, na jejímž základě se mohla projevit snaha o nový inscenační přístup, nový vztah herce a loutky. Tomuto textu a jeho inscenaci je opět věnován zvláštní oddíl této práce.

Tvůrčí období začátku 80. let se zúročilo i v práci pro členy rodu Kopeckých, kterým Peřinová upravila hru *Loupežníci na Chlumu*. Tuto hru napsal v roce 1816 herec a dramatik, karlovarský knihkupec Heinrich Cuno pod názvem *Die Räuber auf Maria Culm*. Pro české jeviště ji přeložil a upravil ještě téhož roku Jan Nepomuk Štěpánek. Později se stala jednou z nejoblíbenějších her tzv. lidových loutkářů.

Adaptace Peřinové měla premiéru v hradeckém DRAKu⁹⁹. Děj "strašlivé mordýrny" se vine kolem lásky chudé a statečné Bibiany a rytíře Otomara na jedné straně a loupežnické bandy na straně druhé. Na rozdíl od "absolutní tragédie" *Poslechněte, jak bývalo*, kde nakonec umírají téměř všechny postavy, se zde mordování a rabování nakonec přece jen podaří ukončit a loupežníci jsou přemoženi, vše končí oznámením sňatku obou zamilovaných hrdinů.

Autorka dokázala vytvořit ve své hře jazyk, který plně odpovídal intencím tématu. Navíc byl text plný napětí i černého humoru, vyvážený a rytimizovaný, velmi vhodný pro marionetovou

⁹⁹ Prem. 30. 6. 1983, r. M. Kopecký, v. J. Krejčí, h. J. Vyšohlíd.

inscenaci, která na jeho základě vznikla. Další inscenování textu potvrdilo jeho oblibu a odvahu interpretovat jej.¹⁰⁰

Rok 1984 přinesl nejprve adaptaci Shakespearovy *Komedie omylů*.¹⁰¹ Přestože Peřinová text razantně upravila a zkrátila, inscenace potvrdila, že hra se loutkovým postupům vzpírá.

Na rozdíl od toho se Peřinová krátce poté úspěšně vyrovnala s jánošíkovským mýtem ve svém textu *Košile pro Jánošíka*.¹⁰² Text je opět plný paradoxů a převrácených významů. S nadhledem se tu rekapituluje život zbojníka Juro Jánošíka očima trojice čarodějnic, z nichž se jedna nakonec ukáže být smrtelnicí, totiž členkou hereckého souboru, hrajícího tuto hru o Jánošíkovi. Postavy, objevující se v příběhu, jsou pro Peřinovou už příznačné. Jsou to ženy ovlivňující mimoděk chod dějin svým silným vlivem na muže a zároveň vnitřním nepokojem. Autorka se v textu poměrně nenásilnou a humornou formou pokusila naznačit sociální nerovnosti, zejména v paralelním příběhu Hraběte a Barona. Hra byla nedlouho po uvedení v Naivním divadle inscenována v Bábkovém divadle Košice.¹⁰³

Hříčka *Brum, dům, Ťululum*¹⁰⁴ vznikla na základě knihy Paula Grovese *Pan Cecil Brum a jeho dům* v roce 1984. Tato anglická dětská próza, vzešlá z nonsensové tradice, byla v Čechách ve své době oblíbená, stala se námětem i pro amatéry. Peřinová koncipovala tuto mateřinku jako sled neskutečných a bizarních situací, ve kterých ožívají předměty a nesmyslné věci dostávají smysl. Děj jednoduchého příběhu spočívá v pokusech pana Bruma opustit svůj dům. Dům se ale rozhodl všude svého pána doprovázet. Přidá se i garáž, popelnice a dokonce celá ulice. Mnoho marných pokusů přelstít dům končí pan Brum dohodou, že

¹⁰⁰ Prem. 1. 3. 1989 ÚLD Praha; prem. 26. 11. 1993 Loutkové divadlo Radost Brno; prem. 2. 11. 1998 Divadlo Alfa Plzeň.

¹⁰¹ Prem. 16. 2. 1984, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. K. Cón.

¹⁰² Prem. 17. 5. 1984, r. M. Schartová, v. I. Antoň, h. K. Cón.

¹⁰³ Prem. 13. 9. 1985, r. K. Fischer, v. P. Čisárik.

¹⁰⁴ Prem. 21. 9. 1984, r. a v. P. Kalfus, h. M. Kořínek.

s ním jeho dům může chodit, ale jen o nedělích. Inscenace v Naivním divadle byla postavena zejména na hravé scénografii i herectví.¹⁰⁵

Dalším velkým textem Ivy Peřinové se v roce 1985 stalo *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*. Toto svérázné pojetí juanovského mýtu se výrazně projevilo opět v pootočení charakterů jednotlivých postav a významových kontrastech. Inscenace v Naivním divadle nebyla příliš úspěšná, ale potenciál tohoto textu byl poměrně velký. Více o hře i inscenaci následuje v samostatném oddílu této práce.

*Deset černoušek*¹⁰⁶, hříčka pro nejmenší z roku 1986, má základ v rozehrání anglické říkanky, obdoby našeho počítání oveček. Jeden černoušek za druhým se ztrácí neznámo kam. Iva Peřinová rozvedla situaci do téměř detektivní podoby, malý divák může zakrátko tušit, kam se černoušci ztrácejí. Peřinová navíc připsala postavy koncipované se zřetelným ohledem na možnost technologie loutek. Do děje zasahují oživé hračky či fantazijní stvoření jako zmrzlinový sněhulák či kolohnát. Tato hra se podle dostupných zdrojů později inscenovala jen jednou.¹⁰⁷

Další krátká hříčka, *Jak chodil Kuba za Markytou*, inscenovaná v roce 1987, byla napsána pro “one woman show” herečky Zuzany Schmidové. Díky její neutuchající energii a schopnosti rozehrát jednoduchý příběh se inscenace hry stala skutečnou stálicí na repertoáru Naivního divadla a hrála se až do podzimu roku 2006. Textu i inscenaci je v této práci věnován zvláštní oddíl.

V tomtéž roce Peřinová napsala texty písní k inscenaci hry Lisy Rosebové *Přijde človíček*¹⁰⁸ a v roce následujícím pro

¹⁰⁵ Podle videozáznamu, uloženo ve videotéce DÚ pod sign. DV-0730.

¹⁰⁶ Prem. 11. 9. 1986, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. M. Hlavsa.

¹⁰⁷ Prem. 4. 3. 1988 Středočeské loutkové divadlo Kladno.

¹⁰⁸ Prem. 12. 11. 1987, r. M. Schartová, v. I. Antoš, B. Chvalovská, h. I. Kurz.

*Pohádky Jana Wericha*¹⁰⁹, inscenované v jevištní úpravě a režii Markéty Schartové.

Další původní hrou určenou pro nejmenší děti byl text *Kolíbá se velryba*¹¹⁰. Peřinové se tady podařilo vystavět ve svém, už rozpoznatelném rukopise jazykovou hravost a množství absurdních nápadů. Hříčka dále obsahovala jedinečně loutkářsky využitelný subjekt: titulní velryba totiž byla jak dramatickou postavou, tak dramatickým prostorem. Inscenace v režii Pavla Poláka rozvíjela množství hereckých akcí, scénografie Ivana Antoše a hudba Vítězslava Hádlů výrazně přispěly k velmi kladnému přijetí u dětských diváků. Hru posléze režíroval výtvarník Jaroslav Milfajť v Brně.¹¹¹ Text inscenují také amatéři.¹¹²

Posledním textem, který Iva Peřinová napsala v období do roku 1989, je ojedinělý pokus vyrovnat se s hrou bratří Čapků z roku 1921 *Ze života hmyzu*. Svou verzi, označenou podtitulem *Motýlové, Kořistníci, Paraziti*, pojala autorka vskutku osobitě. Hra je vlastně razantní úpravou, ve které lze nalézt postavy i situace Čapků, ovšem natolik odpovídající soudobé společenské situaci, že lze tuto hru bez potíží označit za svébytnou uměleckou výpověď autorské tvorby. Nepominutelnou roli v tomto textu nesly písně, pro inscenaci zhudebněné Slávkem Janouškem. Hře i inscenaci v Naivním divadle je věnován zvláštní oddíl této práce.

Tvorbu Ivy Peřinové do roku 1989 lze charakterizovat jako autorské divadlo, neboť psala až na výjimky (*Pohádky na draka*) na objednávku či pro potřebu Naivního divadla, hercům na tělo. Některé její texty se nedočkaly inscenací mimo domovské divadlo. To je ale obecným problémem dramaturgie loutkových divadel, přestože tu chybí dostatek textů, inscenátoři se raději jinde úspěšně

¹⁰⁹ Prem. 14. 4. 1988, r. M. Schartová, v. I. Antoš, h. M. Veselý.

¹¹⁰ Prem. 22. 9. 1988, r. P. Polák, v. I. Antoš, h. V. Hádl.

¹¹¹ Prem. 5. 10. 1990 Loutkové divadlo Radost Brno.

¹¹² OPAL Opava se účastnilo s inscenací tohoto textu Loutkářské Chrudimi 1994; Říše loutek Kroměříž se účastnila s inscenací tohoto textu Loutkářské Chrudimi 1995. Richter, L.: 50 Loutkářských Chrudimí, Praha 2001.

premiérovánému textu vyhnou; snad z obavy před konfrontací s prvním uvedením.

Této skutečnosti věnoval v osmdesátých letech hodně pozornosti mimo jiné Miroslav Česal. Několikrát se ve svých úvahách obrací k otázkám, co je příčinou takového stavu v loutkovém divadle. Podle něj existoval: „... nepochopitelný loutkářský usus, který panuje dodnes: jakmile se v některém divadle inscenace neobyčejně povede, pak ostatní divadla text neuvedou, byť by byl sebelepší a sebestřednější. Ve srovnání s činohrou postup paradoxní, nicméně v loutkářství panující.”¹¹³

Důvod může být ovšem i jiný, teatrologicky legitimní: právě proto, že v autorském divadle je hra napsána souboru “na tělo” nebo dokonce po premiéře “z jeho těla opsána“, je někdy text opravdu obtížně přenosný jinam a nepřístupný postupům interpretačního divadla.

Iva Peřinová se k tomuto tématu vyjádřila v besedě uskutečněné při Mezinárodním festivalu Divadlo '98, kde byla uvedena inscenace její hry *Tři zlaté vlasy Děda Vševěda*¹¹⁴ režírovaná Josefem Kroftou v DRAKu.¹¹⁵ „U loutkového divadla autorské divadlo funguje daleko spolehlivěji, tam je devadesát procent uváděných her autorských. Uvedení *Třech zlatých vlasů* v DRAKu je spíš jednou z výjimek. A povedlo se to proto, že to dělal Krofta. Jinak když se hry napsané pro Naivní divadlo hrály jinde, nebylo to ono. To proto, že autor u loutkového divadla musí vědět, jakými loutkami se to bude dělat, musí znát inscenační klíč, musí být domluvený s režisérem, musí tu inscenaci při psaní už trochu vidět. Nedovedu si představit, že bych psala loutkovou hru jenom u stolu, že bych ji pak někam poslala, ať to zkusí hrát.”¹¹⁶

¹¹³ Česal, M.: Kapitoly z historie českého loutkového divadla II., Praha 1987, 17.

¹¹⁴ První provedení v Naivním divadle Liberec 24. 2. 1990, r. M. Schartová, v. P. Kalfus, h. R. Krupanský.

¹¹⁵ Prem. 5. 3. 1998 DRAK, r. J. Krofta, v. M. Zákostelecký, h. V. Šrámek.

¹¹⁶ Z provincie, zkrácený záznam besedy, uskutečněné na mezinárodním festivalu Divadlo '98, SAD 9, 1998, 6, 62.

Iva Peřinová dále k tomuto řekla: „Loutkářská dramatika není ani zdaleka tak bohatá – a pokud se nechceme opakovat, není z čeho vybírat. Loutkové divadlo je tak specifická záležitost, že tam není možné hrát činoherní text, ani rozhlasový text – divák by se smrtelně nudil. Dramaturg loutkového divadla tedy musí umět spolupracovat s autory. Já sama patřím k dramaturgům autorského typu, psala jsem hry pro loutky mnohem dřív, než jsem se stala dramaturgem. Někdy od sedmdesátých let, v té době jsem ovšem divadlo i hrála, a tak jsem loutky a jejich možnosti vyjadřování poznala velice důvěrně a zblízka.“¹¹⁷

V případě Ivy Peřinové se některé její hry dostaly dokonce i na scénu neloutkového divadla, zde ale skutečnost, že jsou znovu inscenovány původním tvůrčím týmem předchozí loutkové inscenace¹¹⁸, nebo se jedná o ojedinělý pokus oblastní scény¹¹⁹, napovídá, že o zásadní výskyt na repertoáru neloutkových divadel nejde.

Podrobná analýza vybraných her a jejich inscenací

Branka zamčená na knoflík

(režie Pavel Polák, výprava Pavel Kalfus, hudba Milan Hlavsa, premiéra 27. 1. 1977)

Předloha

Jiří Trnka¹²⁰ napsal knihu pro děti *Zahrada* v roce 1962, poprvé vyšla v témže roce, do současnosti v českém jazyce vyšla

¹¹⁷ Balounová, P.: Iva Peřinová: kmenová autorka Naivního divadla v Liberci, o.c., 11.

¹¹⁸ Peřinová, I.: *Alibaba a čtyřicet loupežníků*, Městské divadlo Karlovy Vary, prem. 11. 5. 2002, r. T. Dvořák, v. I. Nesveda; Peřinová, I.: *Bezhlavý rytíř*, Městské divadlo Karlovy Vary, prem. 24. 4. 2004, r. T. Dvořák, v. I. Nesveda.

¹¹⁹ Peřinová, I.: *Pohádka do dlaně*, Západočeské divadlo Cheb, prem. 12. 6. 1993; Slovácké divadlo Uherské Hradiště, prem. 26. 12. 2004; Bratři Čapkové – Peřinová, Iva: *Ze života hmyzu*, Horácké divadlo Jihlava, prem. 15. 6. 1996; Peřinová, I.: *Divadlo zvířat (Zvířecí divadlo)*, Městské divadlo Mladá Boleslav, Dětské divadelní studio, prem. 5. 6. 2003.

¹²⁰ (24. 2. 1912 – 30. 12. 1969), český malíř, grafik, ilustrátor, scénograf, autor kreslených a loutkových filmů. V českém loutkovém divadle zapsán spoluprací s Josefem Skupou a později hledáním nových výrazových možností ve svém vlastním Dřevěném divadle (1936-37).

sedmkrát.¹²¹ *Zahrada* se řadí mezi díla ovlivněná literaturou nonsensu. Je to příběh, ve kterém se prolínají dětské představy, sny a výmysly s naivním, něžným humorem, jenž naznačuje moudrost a vyzrálост autora. To, co v epizodických příbězích zažívá pětice kluků, odráží jejich romantickou touhu po tajemství a dětskou fantazii.

Zároveň se ukazuje schopnost autora proniknout do dětské mysli a vybrat si pro své dílo to, co osloví jak nejmenší děti, tak i jejich rodiče. Břetislav Pojar klukovskou fantazii v Trnkově *Zahradě* označil za etapu lidského života „kdy si ještě chlapci dokáží vymýšlet na neuvěřitelně malém prostoru s nepatrným počtem rekvizit ohromné věci a tou hrou, již vytvořila dětská fantazie, skutečně žijí”.¹²²

Jiří Trnka o své literární prvotině prohlásil, že zůstane jeho jedinou knihou. Podle jeho názoru: „každý člověk napíše v životě jednu knížku. Dlouho v sobě nosíte nějaké věci, nedají vám pokoj, až si jednoho dne sednete a napíšete to. K tomu se člověk nemusí cítit spisovatelem.”¹²³

Je to spíše příběh o dětství, o fázi života, která je omezena časově, ale v paměti zůstává a podvědomě člověka provází celý život. Trnka se k celému příběhu stavěl jako účastník hry, neomezoval se jakýmkoliv konvencemi a pravidly a pouze volně řetězil nápady, bez nároku na kauzální spojitosti.

Patrné je tu také zaměření na samotný jazyk. Hra se slovy, s novotvary, zkomoleninami či nesmyslnými výrazy nabízí nejen zvukomalebnost, ale také přesah do světa, kde není příliš důležité exaktně pojmenovávat, ale spíše vychutnávat si proces objevování a vymýšlení. To vše jsou atributy dětského myšlení, jeho schopnosti odpoutat se od předem daných pravidel, a svoboda nezkrotné fantazie.

¹²¹ Trnka, J.: *Zahrada*, Praha 1962, 1971, 1978, 1985, 1990, 1996, 2002.

¹²² Benešová, M.: Břetislav Pojar a *Zahrada* Jiřího Trnky, *Čs. loutkář* 28, 1978, 2, 36-37.

¹²³ Dewetter, J.: Úryvek o věcech, jež by měly znepokojovat, *Zlatý máj* 6, 1962, 6-7, 260-262.

Proto lze u Trnky objevit slovní hříčky jako lov-lovítko, psi víno, na něž si chodí psi do hrníčků, kost ze slonové kosti pro přepychového psa apod. S jazykem se pracuje také v odstínění jednotlivých rovin. Jsou tu kluci, kteří spolu komunikují způsobem napodobujícím dospělé, se vzájemným oslovováním „pánové“, jež ale mimoděk opouštějí ve chvílích vzrušení a strachu. Kocour zastupuje lidskou zlobu a rošťáctví, jeho komunikace s okolím je plná narážek, ironie a lstí. Opakem je mluvící velryba, která se staví do role moudré a spisovně mluvící intelektuálky, ale která z úst vypouští jen nepoužitelné a vyčtené fráze.

Zahrada se vzápětí po svém knižním vydání stala předlohou pro rozhlas, film i divadlo. Rozhlasovou četbu (později vydanou i na magnetofonové kazetě pod názvem *Kocourovy pohádky*¹²⁴) četl Karel Höger. Filmového zpracování se dočkal příběh až v 70. letech, kdy postupně vznikl seriál pěti pokračování¹²⁵, pět relativně uzavřených příběhů, jež ovšem neobsáhly zdaleka celý děj knihy a jejichž sled je taktéž jiný, než ten knižní.

Karel Höger se k *Zahradě* vyjádřil při příležitosti Trnkových padesátin v roce 1962. „To je to nejkrásnější, co člověku může osud dát: dar druhého vidění a cítění, schopnost přelebení latky let a nadšeného a nezadýchaného běhu zpět až kamsi k dětským dnům. ... kdy jsem na to přišel? Nad Vašimi Ingresovými houslemi, nad vašimi pohádkami, které se mi snesly pod stromeček posledních vánoc jako nejkrásnější pracovní úkol. Kolik je tam poezie, kolik básnivě zdánlivé nelogiky, která bude dětem a zasvěceným dospělým naprosto logická, kolik dadaistické hýřivosti ve slově i situaci, kolik anarchičnosti v celé koncepci! Přečetl jsem je několikrát, nežli jsem je začal měnit v živé slovo. Ale byla to vlastně zatracená úloha. ... Viděl jsem, že je psal malíř, a nadto malíř-filmař. Řada scén, řada líčení je viděna filmařským

¹²⁴ Trnka, J.: *Kocourovy pohádky*, magnetofonová kazeta, Supraphon, Praha 1986.

¹²⁵ *Milovník zvířat* (1974), *O té velké mlze* (1975), *Jak ulovit tygra* (1976), *Myši ve staniolu* (1977), *Velryba Abyrlev* (1977).

očima, jsou to situační prolínačky, velké i malé detaily i jízdy, švenky a co já vím jaké všechny figle filmařského řemesla. I řekl jsem si, že se s tím musím vyrovnat také nějak nově, že se musím rozhýřit jako vy – a tak vám tedy děkuji, že jste dovolil nebo lépe řečeno přinutil třiapadesátníka, aby řádl docela nezvedeně, taktak že jsem si na to nevzal krátké kalhoty.”¹²⁶ O četbě napsal Vladimír Justl další vyznání o přístupu k fantazii a o přitažlivosti i pro dospělé. „Naslouchat Trnkově – Högerově *Zahradě* znamená vstoupit do zahrady dětství a napít se čisté vody přímo ze studánky. To vstoupení však není sebeklam, ale vdechnutí, které posiluje do dalších dnů putujícího času.”¹²⁷

Z výše uvedených citací lze tedy soudit, že tato kniha pro děti byla svou strukturou a zpracováním v české literatuře ojedinělým a neobvyklým dílem. Pro divadelní zpracování byla dost nesnadným materiálem. Ovlivnění filmovou technikou, nespoutaná fantazijnost a hlavně epizodičnost příběhů způsobila, že přestože tento příběh měl dialogickou strukturu, jeho transponování do dramatického tvaru bylo obtížné. Přesto se v průběhu let o tuto předlohu pokusilo více dramaturgů.¹²⁸ Až do dnešní doby se s tímto námětem v profesionálním divadle v různých zpracováních setkáváme.¹²⁹

U amatérů se Trnkova předloha těší také oblibě, zmapování jejích zpracování je velmi nesnadné. Podle vzpomínek Ivy Peřinové dokonce existuje kdesi amatérská úprava, která použila i stejný název, respektive stejné spojení, branku na knoflík. (U Trnky se tento obrat nevyskytuje, branka je sice zavřená, ale po

¹²⁶ Höger, K.: Malíři – básníku. In: Höger, K.: Z hercova zápisníku, 2. přeprac. vydání, Praha 1983, 116.

¹²⁷ Justl, V.: Umění vyprávět (na deskách Supraphonu), o.c., 5.

¹²⁸ Dram. Josef Lédl, SD O. Stibora Olomouc, prem. 27. 4. 1990; dram. Bohuslav Němec, Loutkové divadlo Radost Brno, prem. 14. 5. 1993; dram. Ondřej Zajíc, ZD Cheb, prem. 3. 9. 1994; dram. Petra Štefanová, Divadlo loutek Ostrava, prem. 26. 3. 2004.

¹²⁹ Z poslední doby je významné baletní zpracování na hudbu Z. Matějů a libreto J. Středy, Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 25. 11. 2006; dramaturgie A. Látalové a D. Pečírky v Divadle Nablízko, prem. 23. 10. 2000, obnovená premiéra inscenace nastudovaná se simultánním překladem do znakové řeči v divadle NABLÍZKO, prem. 5. 12. 2006.

jejím otevření kluci pouze konstatují, že nebyla zamčená. U Peřinové naopak tvrdí: „Ale bylo zamčeno. Bylo zamčeno na náš knoflík.“¹³⁰) Z toho vyplývá, že tvůrce této úpravy evidentně znal Peřinové text a inspiroval se jím bezostyšně. Podle všeho se jedná o úpravu *Branka na knoflík*¹³¹, jejíž inscenaci uvedl amatérský loutkářský soubor PIMPRLE z Prahy 4 na přehlídce Loutkářská Chrudim 1982. O inscenaci psal Jan Císař. „Vytratila se zcela osobitá Trnkova poetika, byly zcela zmarněny šance pro velké herecké příležitosti jako je Kocour.“¹³²

Pro tzv. divadlo hrané dětmi *Zahradu* na počátku 70. let zdramatizovala Jindra Delongová, dlouholetá vedoucí brněnského souboru PIRKO. Nechala Trnkův text maximálně v původní podobě, zachovala mu epický, vyprávěcí charakter. Důležitou funkci zde mají obě vyprávěčky, které popisují nejen prostředí, ale i okolnosti děje. Navíc se autorka pokusila o opravdu přesné zpracování všech motivů, nic nevynechala. Její text je otištěn ve sborníku *Dětské divadlo*¹³³ a je k němu připojena poměrně obsáhlá doporučení pro inscenování, včetně popisu scény a kostýmů.

Hra

Branka zamčená na knoflík je hra určená pro nejmenší diváky. Podle Františka Sokola zde Peřinová poprvé upozornila na svůj nevšední autorský talent.¹³⁴ Sokol dále připomenul, které prvky z Trnkovy *Zahrady* byly pro výběr nejdůležitější. Byla to zvláště fantazie a obrazotvornost, Trnka byl podle něj především básník a poezie byla mimořádně důležitou stránkou tvorby pro nejmenší děti. Impulsem pro inscenační provedení tohoto díla byla snaha poskytnout malým dětem nejen poetické vidění světa a

¹³⁰ Peřinová, I.: *Branka zamčená na knoflík*, Praha 1980, 4.

¹³¹ Scénář a režie Jaroslava Odvárková, v. Marie Hubáčová, h. Antonín Hlavička, texty písní Jiří Teper.

¹³² Císař, J.: *Deník chrudimského porotce aneb Jak utajit článek*, Čs. loutkář 32, 1982, 8-9, 184-191.

¹³³ *Dětské divadlo*, sborník her pro dětské divadelní soubory, Praha 1976.

¹³⁴ Sokol, F.: *Jak šel čas*. In: *Naivní divadlo Liberec 1949 – 1999*, o.c., 32.

člověka v něm, ale také vyjádření smyslu pro humor, který k tomuto nazírání světa patří, a rozvíjení dětské fantazie.¹³⁵

Dramatizace vzbudila u kritiky slova uznání. Eva Hanžlíková, autorka následujících řádků také zaznamenala epizodický ráz děje. „Dramaturg dr. František Sokol měl v případě volby dramatizátorky šťastnou ruku. Mladá loutkoherečka a lektorka divadla v této své prvotině (sic!) projevila vzácný cit pro křehkou poetiku předlohy a vytvořila celek, jež sice spojují dvě hlavní postavy kluků, ale který je zároveň členěn do malých úseků pásma aforistických pohádek.“¹³⁶

Peřinová přistupovala k textu s dětskou otevřeností a fantazií. O jejím způsobu tvorby obecně napsala Alice Dubská, že se „vzdává autoritativního postoje a své řešení zpravidla dítěti nabízí jen jako jednu z možných variant tak, aby podněcovala jeho obrazivost, ale v obecném smyslu i aktivitu lidské osobnosti.“¹³⁷

Hru lze žánrově označit jako poetickou, lyrickou pohádku. Příběh zcela nenaplnuje klasické vypravěčské postupy pohádky. Má epizodický charakter, není tu prozaický, epický děj, u pohádky normální. Chybí jednotná fabule. Na druhou stranu v příběhu vystupují zvířata s nadpřirozenými schopnostmi, postavy překonávají zlého (a mluvícího) kocoura, nechávají si poradit od sečtělé velryby, objevuje se tu nahlas mlčící kamenný trpaslík a hlavní hrdiny zachraňují létající kouzelní sloni. Příběh se vyvíjí na základě fantazie a je v něm propojena realita běžného života se světem mimo, světem hry, kde sloni létají a velryby čtou.

Dramatický text se vyznačuje repetiční strukturou – pravidelně se zde opakují situace: vstup do zahrady, dobrodružství, odchod ze zahrady. Pohádkový motiv putování, v němž se hrdina vydává do světa, zde zmoudří a získá zkušenosti, v případě textu

¹³⁵ Sokol, F.: Zrod a smysl Mateřinek. In: Loutkové divadlo a výchova nové generace (sborník), o.c.

¹³⁶ Hanžlíková, E.: Branka zamčená na fantazii, Scéna 5, 1980, 10, 4.

¹³⁷ -adu- [Alice Dubská]: Iva Peřinová. In: Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 2, ved. redaktor Pavel Janoušek, Praha 1998, 207.

Trnky a textu Peřinové není. Zde se jedná o únik z normálního světa, o překročení hranice mezi realitou a snem, mezi světem povinností a stresů a světem volnosti a neomezených možností. Cílem lidského usilování zde není morální poučení a získání zkušeností, ale únik, odpoutání se od reality. Naopak, to co se děti během svého putování dozvědí, se ukáže v reálném životě jako nepoužitelné. Například cesta za chytrou velrybou nepřinese nic, co by dětem mohlo pomoci. Velryba totiž nemá základní školní znalosti, dokáže jen citovat odborné či populární články.

Na základě textu hry *Branka zamčená na knoflík*,¹³⁸ vydaném Dilií, textu, uloženém v knihovně Divadelního ústavu a Trnkovy knihy *Zahrada* se pokusíme charakterizovat hlavní rysy dramaturgie. Podrobný obsah Trnkovy předlohy je zařazen v příloze této práce.

Peřinová svůj text označila za volné zpracování motivů z knihy. Vystupují zde jen dva kluci, první kluk (A) a menší kluk (B). Dále tu jsou postavy kocour, slon a trpaslík (C) a velryba, menší slon a kudrnatý pes (D). Vše hrají čtyři herci (A, B, C a D). Označení písmeny tu pouze odlišuje jednotlivé herce, každý představuje několik postav. Herec A v prvním obraze, Před zahradou, začíná: „Každá zahrada má svá tajemství. A proto je každá trošičku jiná. Tahle stála na samém konci jednoho města, které snad nikdo ani nezná. Byla už stará, opuštěná, schovaná za vysokou zdí, obrostlou kolem dokola psím vínem. A v té zdi byla branka. Taková stará železná branka, celá rezavá.” Takto prostě a srozumitelně prostřednictvím vyprávěče autorka popíše prostředí, které je ústředním motivem celé hry – tajuplná, nedostupná zahrada, lákavý cíl dětské fantazie.

Hra je rozdělena do 8 obrazů, v nichž se pravidelně mění dvě prostředí: Před zahradou a Zahrada. Z tohoto principu vyplývá možné scénografické řešení. Ústředním bodem je titulní branka,

¹³⁸ Peřinová, I.: *Branka zamčená na knoflík*, Praha 1980.

drobné příběhy se odehrávají před ní a za ní. Malé celky, do nichž je hra rozčleněna, ač dějově uzavřené, jsou vzájemně logicky pospojované.

K divadelnosti přispívají i velmi živé postavy, jejichž množství autorka citlivě omezila, aniž tím však narušila spád dialogů. Z původní pětice kamarádů v Trnkově próze Peřinová vytvořila dvojici, v níž obsáhla model kamarádství v jeho klasické podobě. Tím však zároveň omezila typové rozrůznění chlapců. Lze soudit, že k tomuto řešení přistoupila autorka na základě divadelního požadavku malé ambulantní výpravy a obsazení, inscenace byla koncipována jako mateřinková (hraje se v herně mateřské školy).

Stejně tak došlo k výběru motivů, jež jsou z celé Trnkovy knihy využity. Peřinová vybrala úvodní epizody, vstup do zahrady, setkání se zlomyslným kocourem, hodnými slony a velrybou. Zcela pominula epizodu s mouchou a jejím výletem do města. Taktéž nezpracovala celý psí sněm, pouze použila divadelně vděčnou postavu vyfintěného pudlíka, který je v divoké zahradě terčem posměchu.

Podle vlastních slov Ivy Peřinové celé dílo vzniklo v podstatě novým napsáním, zpracováním dojmu, který po opakovaném pečlivém čtení Trnkovy prózy autorka přenesla do svého dramatického textu.

Text uložený v Divadelním ústavu je shodný s textem vydaným knižně, jiná je v něm pouze pohádka, hraná slony pro kluky. Podle vzpomínek pamětníků ke změně došlo během zkoušení inscenace. Původní Červená Karkulka se změnila v Perníkovou chaloupku. Ta byla divadelně účinnější, zvláště díky postavě ježibaby.¹³⁹

¹³⁹ Z osobního rozhovoru s P. Polákem, 1. 3. 2007 v Liberci.

Inscenace

Inscenace, jejíž záznam se ani fragmentárně nezachoval, se dá dnes jen velmi těžko rekonstruovat. Vyšly celkem tři recenze¹⁴⁰, z nichž dvě už uvažují o představeních s odstupem dvou let od premiéry. Dále se o inscenaci ve stručnosti¹⁴¹ hovoří v hodnocení *Mateřinky* 1979¹⁴², kde byla inscenace oceněna hned v několika kategoriích a také cenou hlavní.

Režisér Polák připustil, že částečně zasahoval do textu ještě ve fázi vzniku.¹⁴³ Recenzentka zaznamenala, že se režisér držel své divácké adresy, zachoval sled obrazů i jejich délku, přesně (i v textu) odhadnutou pro vnímací schopnost malých dětí. Střídavý part vypravěče, o který se dělili všichni účinkující, funkčně zakomponoval, dodržel i vnitřní rytmus představení.¹⁴⁴

Podle Majerové herci podpořili hravost a překvapili „bohatým pohybovým rejstříkem marionet“. Představitelé kluků, Jana Hoskovcová a Matěj Kopecký se s „dětsky přirozeným šarmem“ přeli, rozhodovali a poddávali se své zvědavosti. Zdeněk Peřina v roli kocoura se stal, podle dochovaného svědectví, hlavní hvězdou představení. V recenzi je označen jeho projev výrazem „robustní komediantství“. Jeho pojetí dávalo dětem najevo, že kocour „své zlomyslnosti páchá jen jako“.¹⁴⁵

Iva Peřinová hrála ve svém vlastním textu všechny fantaskní epizodní role (od Velryby až k ješitnému Kudrnatému

¹⁴⁰ Majerová, J.: Divadlo, kde se něco děje, *Loutkář* 27, 1977, 12, 272 – 273.; Hanžlíková, E.: *Branka zamčená na fantazii*, o.c.; Pavlovský, P.: *Dvě cesty dětského žánru*, Tvorba, 1980, 32, 6-7.

¹⁴¹ „Trnkova Zahrada loutkáře láká. B. Pojar s výtvarníkem M. Štěpánkem natočili podle ní od roku 1974 již 5 dílů seriálu loutkového filmu: (...). Liberečtí vyhráli *Mateřinku* s inscenací dramaturgie I. Peřinové *Branka zamčená na knoflík*. Vyhráli po zásluze a po zásluze také J. Majerová inscenaci pochválila (...). Nemám, co bych dodal, jen snad malou poznámku: při odkrytém vedení, kdy herci jsou sice vidět, ale nevytvářejí svými těly dramatické postavy, měly by být jejich kostýmy pokud možno bezvýznamové, tedy neutrálnější.“ Pavlovský, P.: *Mateřinka* 79, *Čs. loutkář*, 1980, 1, 3-5.

¹⁴² Pavlovský, P.: *Mateřinka* 79, *Čs. loutkář*, 1980, 1, 3-5.

¹⁴³ Z osobního rozhovoru s P. Polákem, 1. 3. 2007 v Liberci.

¹⁴⁴ Majerová, J.: *Divadlo, kde se něco děje*, o.c.

¹⁴⁵ Tamtéž.

psovi), za vyzdvižení stojí scéna s kouzelnými slony, kteří se pokouší hrát klukům divadlo. Recenze zaznamenala její výrazný hlasový a pohybový projev.¹⁴⁶ Role po Peřinové později převzala Helena Fantlová, která za ně byla oceněna na Mateřince '79 individuální cenou za herecký výkon.

Podle černobílých fotografií¹⁴⁷ můžeme popsat loutky i scénu. Výpravu tvořil rozměrný praktikábl, na němž byla postavena prostá scéna s horizontem náznaku městských činžáků. Zahrada tvořila dominantu scény, její zdi sloužily jako ochozové jeviště pro výstupy s marionetami. Uprostřed ve zdi byla malá branka – vstup do tajuplného světa. Boční kulisy, které po rozevření po stranách rámovaly hrací prostor, nesly prvky stromů a keřů. Stejný motiv se opakoval i na pozadí. V recenzi se objevila připomínka, že výprava byla „pro zájezdy do mateřských škol dosti rozměrná”.¹⁴⁸

Na fotografiích je zachycena scéna téměř celá, v jednom případě jde o záběr zdola, jakoby z pozice diváka. Scéna měla odhadem šířku 2,5 metru a výšku asi 1,8 metru, přesně na stojící postavu herce, který vodil loutky. Vodiči byli odkrytí, dva lze vidět za pozadím pouze od pasu nahoru a ze strany je herec vidět celý. Ve vnitřním prostoru zahrady stál trpaslík a kašna připomínající velkou bílou mušli.

Na další fotografii je zachycena scéna z pravé strany. Jsou dobře viditelní loutkovodiči, kteří měli velmi civilní oblečení. Zdeněk Peřina dokonce svetr a Matěj Kopecký výrazně pruhované tričko s dlouhým rukávem. Dobře je také vidět technologie vodění loutek, celé vahadlo a také, jak je herec ovládal. Na marionetě kocoura lze upozornit na ovázanou hlavu, jedná se asi o scénu, kdy kocour simuloval bolest zubů, po přejedení se čokoládou.

Loutky v inscenaci byly zastoupeny více typy. Oba kluky představovaly marionety na nitích, jejich technologické

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Fotografie viz příloha č. 5

¹⁴⁸ Majerová, J.: Divadlo, kde se něco děje, o.c.

předpoklady splňovaly podle recenzentky „určitý stylizovaný realismus“¹⁴⁹. Kocour byl marioneta na drátě, čímž se jednak vyjádřila jeho vnější odlišná pohyblivost, jednak vnitřní charakteristika zlobného a sekavého morouse. Podle názoru Majerové bylo jeho ovládání uzpůsobeno pro pohybovou charakterizaci: „směšně důležité chůze“ a „komického velikášství“.¹⁵⁰ Dalším typem loutek v inscenaci byly masky, ty zde výtvarně zastoupily naddimenzované slony. Podle recenzentky se tak podařilo docílit jejich působivé velikosti a přesvědčivé gestikulace.¹⁵¹

Výtvarná stylizace loutek vykazuje velké přizpůsobení dětskému vnímání. Loutky měly velké hlavičky, zejména výrazné byly oči, vyklenuté a doširoka otevřené. Oba kluci měli krátké, kudrnaté vlásky, malé nosíky a pusinky. Loutka kocoura byla uměřená, nepůsobila tak divoce a rozježeně, jak by napovídal text. Šlo o marionetu bez náznaku opravdových kočičích chlupů, s takřka chlapeckým obličejem, s podobnými očima a nosíkem. Jeho hladkou hlavu odlišovaly od kluků jen stojící kocouří uši. Byl také, podobně jako kluci, oblečený. Měl jakési kočičí lacláče, s kapsičkami a rukávky. Loutka kocoura se tedy velmi podobala loutkám kluků.

Hudbu pro inscenaci složil herec souboru Milan Hlavsa. Jednoduchá melodie podle vzpomínek pamětníků dětem velmi imponovala. Opakovala se pravidelně před vstupem do zahrady. Vyjadřovala napětí a tajemství, postupně odhalované. Text písničky prostřednictvím poetických obrátů a slovních hříček vyvolával v dětech zvědavost a touhu hledat odpovědi. „Po špičkách šeptem za branku“ se stalo leitmotivem celého putování a opakovala se výzva „tak už tam vlez“, písničku ukončilo poetické konstatování „tohle je nebe z beránků“.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Tamtéž.

Hudbu podle svědectví pamětníků produkovali sami herci za paravánem, za použití xylofonu a různých dřívěk. Noty ani nahrávka se nedochovaly, ale velmi podobné motivy, jen mírně upravené, použil Milan Hlavsa pro inscenaci tohoto textu v německém Zwickau v roce 1991. Podle dochovaného záznamu několika variant lze hudbu částečně rekonstruovat, melodie stále přetrvává i v paměti skladatele.¹⁵²

Další profesionální inscenace

Prem. 29. 9. 1978 LD Radost Brno, r. P. Vašíček, v. V. Houf, h. J. Bulis¹⁵³

Prem. 11. 4. 1980 Bábkové divadlo Košice, Slovensko, r. P. Uher, v. E. Farkašová, h. J. Revallo

Prem. 19. 4. 1985 Divadlo dětí Alfa Plzeň, r. P. Vašíček, v. A. Tománek, h. M. Pokorný

Prem. 30. 3. 1990 Malé divadlo České Budějovice, r. K. Zahradníková, v. M. Plítek, h. L. Faktor.

Prem. 28. 4. 1991 Bühnen der Stadt Zwickau, Německo, režie M. Schartová, hudba M. Hlavsa.

Prem. 18. 1. 2000 Divadlo Lampion Kladno, r. O. Lážňovský, v. R. Smolík, h. P. Kovařík.

Inscenaci této hry má na repertoáru také Malé divadélko Praha Rostislava a Anny Novákových.

¹⁵² Z osobního rozhovoru s M. Hlavsou, 12. 4. 2007 v Liberci; nahrávka hudby v osobním archívu M. Hlavy a autorky.

¹⁵³ „V první premiéře Zahrada aneb Branka zamčená na knoflík režisér P. Vašíček rezignoval na loutky a všechny role rozdělil mezi pěti herců (v převaze nejmladší členy souboru), včetně vypravěčského partu. V úsilí přiblížit básnivou romantiku předlohy co nejmenším divákům, využívá režie bláznivých honiček a krkolomných akcí. Lépe se inscenátorům (výprava V. Houf, hudba J. Bulis) podařilo přiblížit předloze v komponování celkové obrazivosti a atmosféry. Na poměrně pevných hereckých základech formoval svou postavu kocoura Z. Ševčík, zatímco dvojice Z. Zouharová a H. Smejkalová svým chtěným úsilím o dětský výraz příliš nepřesvědčily. Inscenace jako celek směřuje spíše k vytvoření vnější podoby jedné z mnoha možností realizace přitažlivého námětu.” (s): Předjubilejní sezóna Radosti, Čs. loutkář, 1979, 11, 246-247.

Amatérské inscenace

Inscenování textu Peřinové u amatérů se nepodařilo dohledat. Objevila se pouze zmínka z nedávné doby o připravované inscenaci souboru Sněženky (loutkové divadlo v Opavě).¹⁵⁴

Poslechněte, jak bývalo

(režie Markéta Schartová, výprava Pavel Kalfus, hudba Miroslav Kořínek, premiéra 10. 2. 1978)

Kramářské písně

Hra Ivy Peřinové vznikla „z velké znalosti i pozoruhodného soužití se s materiálem.“¹⁵⁵ Fenomémem kramářské písně se zabývali mnozí badatelé.¹⁵⁶ Sbírat a docenovat tisky kramářských písní začalo až 20. století. K dvěma základním vydáním výběru kramářských písní¹⁵⁷ se později přidala další, celkové množství dochovaných tisků však zdaleka ještě není zpracováno.

Z divadelního hlediska byl v této oblasti určitým průkopníkem Jiří Veltruský. Jeho studie *Kramářské písně a dramata*, datovaná rokem 1941, přinesla analýzu vzájemných vztahů písniček a divadelních prvků. Zejména vyzývala další vědce, aby tímto směrem napnuli své badatelské úsilí.¹⁵⁸

Významný zdroj pro poznání kramářských písní a zejména pozadí jejich vzniku, přineslo širší veřejnosti vydání paměti Františka Haise.¹⁵⁹ Tento ve své době velmi populární zpěvák, vykonavatel celé řady rozličných zaměstnání a člověk neustále se pohybující na hranici bídy a postihovaný ze strany zákona, se ve

¹⁵⁴ Informace o divadle [online]. c2003 [citováno 25. 4. 2007]. Dostupné z: <http://www.sweb.cz/loutkovedivadlo/info.html>.

¹⁵⁵ Černý, F.: Hra o Anežce a Artušovi, Loutkář 29, 1979, 1, 3.

¹⁵⁶ Beneš, B.: Poslyšte písničku hezkou, Praha 1983; Scheybal, J. V.: Senzace pěti století v kramářské písni, Hradec Králové 1991.

¹⁵⁷ Smetana, R. - Václavek, B.: České písně kramářské, Praha 1937, Praha 1949; Novotný, M. : Špalíček písniček jarmarečních, Praha 1937.

¹⁵⁸ Veltruský, J.: Příspěvky k teorii divadla, Praha 1994.

¹⁵⁹ Hais, F.: Vzpomínky pražského písničkáře: 1818-1897, Praha 1985.

svých vzpomínkách podrobně věnuje všem aspektům vzniku a distribuce kramářské písně (finanční stránka lehce převažuje).

František Černý ve své recenzi inscenace Peřinové hry připomněl inspiraci kramářskými písněmi v dílech mnohých umělců 20. století. Tento zdroj označil za rafinovaný přístup ke kultivovaným divákům prostřednictvím primitivních a naivních děl. Pravděpodobně mezi prvními tohoto využili kabaretiéři. Dále se Černý zmiňuje o pásnu kramářských písní Jindřicha Honzla, které jevištně zpracoval v Divadélku pro 99 v roce 1941.¹⁶⁰ V literatuře se nejvíce inspiroval formou i obsahem kramářské písně spisovatel Jaromír John.¹⁶¹

V programu k inscenaci *Poslechněte, jak bývalo* dramaturg František Sokol krátce shrnul původ a tradici kramářských písní. Zdůraznil, že tvůrce „nezajímala dávno mrtvá oblast písní s nábožensko-legendárním obsahem, ale dodnes zajímavý okruh kramářských písní se světskými motivy”.¹⁶² Peřinová sama v programu psala, jak ji upoutaly staré kramářské tisky, za nimiž se vydali do muzea Karoliny Světlé v Českém Dubu. Zabývala se také vzájemným vztahem loutek a kramářské písně, v úvodních poznámkách naznačila svůj pohled na toto téma, směřování k nadhledu a sebeironii: „Jednoznačná gesta na jevišti nadsázky a směšných dojemností. Svět sám pro sebe, odjinud pozorovaný námi...”.

Hra

V textu hry *Poslechněte, jak bývalo*, se projeví už všechny dovednosti, kterými Iva Peřinová ve svých hrách přitahuje dospělého diváka. Z hlediska modálně-genetického lze hru označit

¹⁶⁰ Text pásma In: Honzl, J.: Divadélko pro 99, Praha 1964; Honzlovy poznámky k tomuto zpracování lze též dohledat v jeho velmi rozsáhlém archívu, složka 23 a I, v majetku rodiny Honzlových. Jeho soupis v elektronické i tištěné podobě uložen mj. v Divadelním ústavu.

¹⁶¹ Novela Kapitán Sekvenc, napsaná ve formě kramářské písně, vyšla jako soukromý neprodejný tisk na konci roku 1944 a nedokončený román Honda Cibulků, vyšel až v roce 1976 v Hradci Králové.

¹⁶² Program k inscenaci *Poslechněte, jak bývalo*.

za parodii, v tomto případě parodii osudové tragédie (děj směřuje neodvratně k tragickému konci) a parodii žánru loupežnických her, hlavně ve 2. dějství, kde se výrazně objevují tyto motivy z her „lidových loutkářů“. Zároveň by se dal text označit za loutkový „singspiel“, protože je plný písní, jejichž podstatu tvoří rozličné informace o směřování příběhu. Nejde totiž o pásmo písní, ale o skutečný dramatický tvar.

Jednu linii textu, ve které se odehrává příběh milenecké dvojice („hrůzostrašný i sladkobolně kýčovitý“¹⁶³), tvoří koláž skutečných textů kramářských písní a jejich nově napsaných imitací. Spojnice tvoří dialogy, jež upomínají na texty lidových loutkářů. Styl mluvy postav příběhu je starodávňý, se specifickými slovními spojeními. Peřinová zde uplatnila cit pro jazykovou charakterizaci, slovní hru a nadsázku.

Druhou linii textu, umístěného na předscénu, tvoří střídavě zpívané kramářské písně a dialogy postav - soudobé zpěvačky kramářských písniček a herce ze současnosti. Vůči příběhu má dvojice funkci vypravěčskou, komentátorskou, ale i diváckou – je zde použito principu divadla na divadle. Herec mluví zpočátku velmi civilně, postupně však přebírá charakteristické obraty a jeho ironizující komentáře tvoří pojmenování jako „aby bylo spravedlnosti učiněno zadost“ či „Anežka se jala u okénka rozdírat své srdce jistou nehynoucí vzpomínkou.“ Postava Herce se nechává, po počáteční nelibosti, strhnout situací a zcela se oddává své roli. Jedná se tedy o složitou kompozici, střetávání povědomých a pozapomenutých literárních projevů a současného přístupu. Peřinová tento poměr uspořádala i s pochopením pro sentiment a citem pro současné vnímání.

Na úskalí vysvětlujících scén hry upozornil ve své analytické studii Petr Pavlovský. „Autorka ... zakomponovala do

¹⁶³ Pavlovský, P.: Liberec 1976 – 1982, významná kapitola českého loutkářství, Divadelní revue 15, 2004, 4, 107. (Text opsán ze strojopisného sborníku Janu Kopeckému k sedmesátinám, ed. František Černý, Praha 1989, uloženo v NMd, sign. NM c 1027.)

textu dvojici, jejíž dialogy ozřejmují divákům společenský a umělecký statut tzv. kramářských písní. ... Nevděčnou úlohu má obzvláště herec v roli komentátora, který se nutně vymyká stylu představení. Svou "civilní" a z této pozice naukovou a ironizující polohou parodii vlastně "vysvětluje" a tím i kazí. Jeho "vědoucí" chápání s nadhledem dnešního člověka by mělo být ponecháno divákovi."¹⁶⁴

K rozboru hry byly k dispozici dva texty. První text je uložen v archívu Naivního divadla (dále text A)¹⁶⁵ a druhý v knihovně Divadelního ústavu (dále text B)¹⁶⁶. Texty nejsou shodné, jde o dvě verze. Text A je rozdělen do 2 dějství a 17 obrazů, pravidelně prokládaných tzv. předscénami. Text B je shodně strukturován, je zde ale jen 16 obrazů.

Fyzická podoba obou textů nenasvědčuje tomu, že by se jednalo přímo o pracovní kopie. V textu A sice najdeme několik poznámek tužkou, podtržené pasáže a opravy překlepů, ale text je dobře zachovaný a čistý. Text B je zcela bez zásahů a je na běžném papíře.

Text A

Tento text je podle vzpomínek pamětníků pracovní verzí, kterou odevzdala autorka před zkouškami inscenace. Základním principem, již zmíněným, je pravidelné střídání dvou herních prostorů, už na první pohled je patrné rozdělení na předscény a obrazy. Vzhledem k faktu, že text je poměrně nedostupný, považujeme za dobré v příloze této práce podrobněji popsat děj hry.

Přestože Peřinová fakticky psala novou hru a svou pečlivou přípravu a výpisky z kramářských tisků nakonec nepoužila¹⁶⁷, na

¹⁶⁴ Pavlovský, P.: Liberec 1976 – 1982, významná kapitola českého loutkářství, o.c., 107.

¹⁶⁵ Peřinová, I.: Poslechněte, jak bývalo (Písníčka na povědomou notu, jenže jinak),(text A v této práci), uloženo v archívu Naivního divadla, č. 120.

¹⁶⁶ Peřinová, I.: Poslechněte, jak bývalo... (Písníčka na povědomou notu, jenže jinak), kDÚ, sign. P 14 237.

¹⁶⁷ Z osobního rozhovoru s I. Peřinovou, 1. 3. 2007 v Liberci.

některých místech je možné nalézt velmi rozsáhlé úryvky z existujících písní. Např. v úvodním namlouvání milenců můžeme rozpoznat vybrané sloky ze *Světské písně mládencům a pannám*¹⁶⁸ a z *Nové písně mládencům a pannám*¹⁶⁹, včetně dialogických odpovědí dívky z druhé písně, např. repliky: „Kdoví kdo jsi a odkud jsi přišel.” nebo „Jenom buď ticho a nepodrbuj.” Text je zde umírněn a vynechány jsou příliš detailní pasáže.

Dalším výrazným rysem tohoto pracovního textu jsou časté a dlouhé vysvětlovací pasáže, které ke Zpěvačce a k divákům pronáší Herec. Jeho přednášení má chronologický charakter, takže postupně přechází od původu písní přes jejich vrcholné období až k úpadku a parodování.

Pro ilustraci později vynechané didaktické pasáže zde možno uvést příklad. „Herec: V osmnáctém století se kramářské písničky dožívají svého největšího rozkvětu. Je spousta autorů, kteří je píší a spousta tiskáren, kde se tisknou. A lidé je kupují, sešívají do špalíček, mají je zkrátka doma místo rozhlasu nebo televize... vidíte, slečno? Zpěvačka: Co...? Herec: Některé z nich byly prý v podstatě zpívané novinové zprávy, vidíte, tedy jakýsi lidový prostředek všeobecně sdělovací... Zpěvačka: Co...? Herec: To je peklo, účinkovat s tímhle zjevením...”¹⁷⁰

Text B

Tento text vznikl, podle paměti Ivy Peřinové,¹⁷¹ zaznamenáním definitivní podoby, která se při představeních hrála. Je z něho jasně rozpoznatelný rytmus inscenace, některé zdłużavější pasáže, zvláště na konci hry, odpadly a děj je kompaktnější. V obou verzích textu nejsou odlišnosti v příběhu ústředních postav Anežky a Artuše. Rozdílná je pouze úloha a projev komentátorů, postav Zpěvačky a Herce. Zatímco v textu A

¹⁶⁸ Smetana, R. - Václavek, B.: *České písně kramářské*, o.c., 114-115.

¹⁶⁹ Smetana, R. - Václavek, B.: *České písně kramářské*, o.c., 118-120.

¹⁷⁰ Peřinová, I.: *Poslechněte, jak bývalo*, (text A v této práci), o.c.

¹⁷¹ Z osobního rozhovoru s I. Peřinovou, 1. 3. 2007 v Liberci.

Herec ve velké míře vysvětluje až přednáší o tradici kramářských písní, ve verzi B je jeho projev více ironický a perziflující, pasáže vysvětlovací, až na malé výjimky, chybí. Rozhovory Zpěvačky a Herce jsou také v textu B daleko rytmičtější než v textu A, úloha Herce je rozvinutější. Rámec příběhu – tj. příchod a odchod Zpěvačky z ulice – zůstal.

Inscenace

V případě inscenace *Poslechněte, jak bývalo* existuje záznam inscenace¹⁷², pořízený z dokumentárních důvodů někdy rok po premiéře, na jaře 1979. Dále je k dispozici dobrá fotodokumentace¹⁷³ a popis scény Sylvou Marešovou v odborných publikacích. O životě inscenace vypovídají i dvě rozsáhlejší recenze¹⁷⁴. To vše je na loutkovou produkci nadstandardní množství dochovaných pramenů. Navíc se k inscenaci teoreticky vraceli jak tvůrci (režisérka, scénograf), tak teoretici.

Režisérkou inscenace byla Markéta Schartová. Ta vzpomíná, že text vznikl skutečně jednotlivým hercům na tělo, nejvíc snad představitelům Zpěvačky a Herce. Přesně odpovídal jejich skutečnému lidskému vztahu, včetně naivního pohledu na svět a posměšného, ale dobrosrdečného dobírání si sebe.

V dokumentu uloženém v archívu divadla lze nalézt poznámky režisérky po jedenácti odehraných reprízách. Inscenačním záměrem podle něj bylo „vyložit člověčinu kramářských písní našimi tvůrčími prostředky, nechat zaznít z loutkového jeviště pro dnešního diváka trest' toho, co kramářské písně obsahovaly, nahlédnout našima očima a s laskavým humorem jejich lásky, nenávisti, záludnosti a všechno to, co z nich vzešlo –

¹⁷² Uloženo ve videotéce DÚ, sig. V-0014.

¹⁷³ Viz příloha č. 5.

¹⁷⁴ Černý, F.: Hra o Anežce a Artušovi, o.c.; Horanský, M.: *Poslechněte, jak bývalo*, Průboj 30, 24.3. 1978, 5.

všechny ty bitvy, děsy a horory.”¹⁷⁵ K doplnění inscenačního klíče – parodování látky - přidává režisérka důležitou poznámku: „A jako kontrapunkt nadýchnuté parodie ozvláštnit opravdový cit, smutek i tu hrůzu z mordů, které přes veškerou odlehčenost, nadhled a naivitu zůstávají v podstatě děsivé.”¹⁷⁶

Později ve své habilitační práci režisérka popisuje spolupráci s Ivou Peřinovou, hledání témat a forem, na jehož počátku vznikla tato inscenace. O ní píše: „Zrodila se z přesvědčení, že poetika tohoto okrajového žánru ladí s poetikou marionetového divadla, z vědomí, že pod vrstvou dryáku a parodie se skrývá jímavé jádro, opravdová vášeň a skutečný cit a z jistoty že jsme schopni toto jádro vyloupnout.”¹⁷⁷ Jak vyplývá, nešlo o prvoplánové zesměšnění či o nepromyšlené využití nabízených paralel, právě naopak.

Schartová dále shrnula funkce postav v zcizujícím rámci, ve kterém je starosvětská Zpěvačka (Eva Zapletalová), odhodlaná podat tuto ukrutnou historii do všech detailů, neustále vyrušována postavou Herce (Pavel Polák), jenž děj komentuje a hlavně ironizuje pohledem moderního člověka. Tyto postavy byly podle ní prostředkem pro inscenační zvýraznění parodie a zároveň vymezovaly vztahy mezi loutkami (jež nesly děj) a živými herci (zde komentátoři, služebný personál i diváci). Oba (Herec/současník i Zpěvačka/personifikovaná písnička) se z děje záměrně vylučovali, neustále ho narušovali.¹⁷⁸

Podle recenzí se herci velmi šťastně sešli s poetikou inscenace. Jejich projev si dokonce vysloužil označení totální. Horanský ocenil zejména všestrannou připravenost, herci jsou podle něj schopni bez obtíží od vedení marionet přejít

¹⁷⁵ Poznámky režiséra k prvnímu hodnocení inscenace Poslechněte, jak bývalo, nepodepsáno, datováno 26. 6. 1978, 3 strany, uloženo v archívu Naivního divadla, č. 120.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Schartová, M.: Jevištní symbióza loutky a herce – ověřování hypotéz. In: Acta academica '93, o.c., 89.

¹⁷⁸ Tamtéž.

k muzicírování, zpívají a zároveň hrají i diváky. Podle něj herci „pracují v mnoha disciplínách, dělajíce čest divadelnímu domu (...) i vícehravému herectví“.¹⁷⁹

Jak už bylo výše řečeno, oba průvodce hráli Eva Zapletalová (Zpěvačka) a Pavel Polák (Herec). Zapletalová vystihla zejména hluboce prožívanou naivnost a Polák zase civilní projev. Ostatní herci¹⁸⁰ hráli střídavě sbor a střídavě skrytě vodili marionety. Dokázali přitom, u marionet nepřiliš jednoduše, odlišit jednotlivé figury.¹⁸¹

Vzhledem k tomu, že vodění marionet muselo být v souladu se stylizací inscenace dokonalé, byla interpretace podle svědectví pamětníků v případě Milana Hodného rozdělená. Herec loutku pouze mluvil a představoval postavu Špinifikse v odkrytých vstupech na předscéně. Technicky obtížné bylo v tomto případě dostat se ve správný čas k dosahu mikrofonů, na které herci v loutkových scénách mluvili.¹⁸²

Scénografie Pavla Kalfuse měla v této inscenaci jednu z velmi podstatných stylových významů. Podle studie Sylvy Marešové¹⁸³, na základě výše uvedených recenzí či studií a zejména z videozáznamu této inscenace a dochovaných fotografií, lze scénu velmi dobře rekonstruovat.

Hlavním scénickým objektem byl tzv. tabernákl¹⁸⁴, o jehož použití Marešová píše, že: „tabernákové jeviště dává oscilaci mezi iluzí a zcela zcizeným hraním nebo jednáním živého herce v kontaktu s loutkou“¹⁸⁵. Byl to prostorový klíč k řešení jednotlivých akcí, střídání dějišť a hlavně hry loutek a živých herců. Inscenace dostala pevný tvar a teprve na takto utvořené

¹⁷⁹ Horanský, M.: Poslechněte, jak bývalo, o.c.

¹⁸⁰ Artuš (Matěj Kopecký), Anežka (Helena Fantlová), Hirlanda (Jana Hoskovcová), Špinifiks (Milan Hodný), František (Milan Hlavsa) a Don Špagát (Zdeněk Peřina).

¹⁸¹ Černý, F.: Hra o Anežce a Artušovi, o.c.

¹⁸² Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

¹⁸³ Marešová, S.: Poslechněte, jak bývalo, Scénografie, 1987, 55, 86-92.

¹⁸⁴ Klasické jevištěátko s portikem.

¹⁸⁵ Marešová, S.: Poslechněte, jak bývalo, o.c., 89.

scéně se mohla uplatnit režijní stylotvorná koncepce Markéty Schartové.

Kalfus vytvořil tabernákl „v klasicistně biedermeirském provedení“, jak to odpovídalo dobovému určení hry.¹⁸⁶ Vnitřní jeviště bylo vybaveno ve stylu klasické kulisové technologie zadním malovaným prospektem. V celkem devíti proměnách, viditelně a rychle odvíjených pomocí válce, se objevilo iluzivní pozadí, před nímž se odehrával příběh představovaný loutkami. Bylo to celkem šest dějišť: *Na zámku knížete Artuše*, *V rezidenci nebožtíka otce*, *Před zámkem knížete Artuše*, *Na bojišti*, *V zeleném háječku* a *V černých lesích na skalínách*. Na pozadí byly motivy, dle tradice malovaných tabulí, a dějiště bylo také popsáno, a to jak česky tak německy. Německé nápisy vznikly podle vzpomínek pamětníků pro představení v Berlíně na podzim 1978.¹⁸⁷ Ve vrcholné scéně vpádu loupežníků a mordování se navíc roztáhla roleta se stylizovanou postavou ženy, zavěšené hlavou dolů, vydatně krvácející z hrdla.

Vnitřní prostor jeviště pro loutky byl po způsobu starého barokního divadla na rampě olemován olejovými kahánky, připomínajícími současné formičky na pečení. Na horní části tabernáklu byly tři obrázky (označené fig. A, B a C): lev, váhy a srdce prostřelené šípem. Sloužily jednak k připomenutí hlavních témat kusu (osudová rozhodnutí, síla lásky), jednak opět souvisely s výtvarnou stylizací předváděné kramářské písň. Zpěvačka na nich také v jednu chvíli ukazovátkem shrnovala děj.

Po stranách tabernáklu přidal Kalfus dva těsně navazující boční stojkové portály. Tvarový nesoulad (jeden na vrcholu s obloukem, druhý s rovným překladem) přispíval záměrně k celkovému anachronickému dojmu. Šíře portálů umožňovala přesně průchod herců, takže jim sloužily jako vchod na jeviště.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Z osobního rozhovoru s P. Kalfusem, 20. 3. 2007 v Praze; z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

Podobně loutkám mohly tvořit jakýsi rám k zobrazovanému výjevu, což opět připomínalo známé kreslené tabule, doprovázející kramářské písně.

K významové bohatosti výjevů přispívalo i výškové členění, docílené využitím stupňů před i po stranách obou portálů. Postranice totiž sloužily k zavěšení marionet – to velmi zdůraznilo původní antiiluzivní styl jarmarečního divadla a tedy celý námětový zdroj inscenace. Scénografie zde dávala režii a hercům možnost využít ji jako nosný a spojující prvek této inscenace, složené ze hry loutek, živých herců, živé hudby a vstupu zcizujících komentátorů.

Poetika Naivního divadla se tu předkládala přímo ve vzorové podobě, v kumulaci dobových a moderních prvků. Slovy Marešové „vzniká jakási koláž široké výrazové škály”.¹⁸⁸ Kalfus svým jevištním objektem vytvořil téměř neomezené množství funkcí a možností hereckých poloh. Scénografie byla otevřená rozehrání a variabilní ve svých významech.

Loutky v *Poslechněte, jak bývalo*, jak už bylo řečeno, výtvarně napodobovaly marionety tzv. lidových loutkářů 19. století. Marionety byly křehké, oble řezané a protáhlé, voděné na drátech. Jejich technologie umožňovala pouze obrysové pohyby. Tradiční loutkové triky režie vtipně a funkčně použila ve scéně Hirlandina záchvatu vzteku (loutka krouží ve vzduchu) nebo loupežnického vraždění (loupežník se ohání mečem a ruce i hlava služebné Máry odpadají) apod.

Kostýmy (Helena Anýžová) odpovídaly stylizaci každé z postav. Zpěvačka v růžové, bohatě vrstvené sukni ke kolenům, zvýrazněné stříbrnou lemovkou, přiléhavém horním dílu a baletních cvičkách na nohou upomínala tanečnici či herečku, která mohla vystupovat na náměstích a trzích v 18. či 19. století. Výraznou součástí kostýmu byl čepec s velkou krempou a mašlí

¹⁸⁸ Marešová, S.: *Poslechněte, jak bývalo*, o.c., 91.

pod krkem. Její vzhled byl odlišen od ostatních živých herců, kteří byli oblečeni civilněji.

Herec, představující soudobého narušitele děje, měl kalhoty z džínoviny a bílé tričko s modrou vestičkou. Jeho vzhled podtrhovaly výrazné moderní dioptrické brýle, s masivní obroučkou (které neodmyslitelně patřily k osobnosti Pavla Poláka). Ostatní herci, ať už jako hudebníci, diváci děje či vodiči, byli v současném oblečení, s mírnými stylizačními prvky. Tak například představitel Špinifikse Milan Hodný měl k obleku ochranné návleky bot či Milan Hlavsa, hrající syna Františka, oblékl v jedné scéně vojenské sako. Obě herečky, hrající a vodící Anežku a Hirlandu, měly rovné šaty stejného střihu.

Kongeniálním způsobem komponovaná hudba Miroslava Kořínka dodala textu Peřinové další nepominutelné významové souvislosti. Podle vzpomínek skladatele byla práce na kompozici velmi snadná a radostná. Texty, které dodala autorka, se totiž prý „samy zhudebňovaly“. ¹⁸⁹ Bohužel se ale v jeho osobním archívu žádné partitury či noty nenacházejí.

Skladatel ve své kompozici využil také různých náznaků a parodizujících prvků. Například některé písně upomínaly na italskou operu, jiné na country, folk či lidovou píseň. Využil tak zřetelně možnosti ozvláštnění tohoto specifického hudebního žánru, kramářské písně.

Podle recenzentů se Kořínkova hudba stala jednou z nepominutelných složek inscenace. Jeho variace působily jímavě a zároveň v sobě nesly silnou dávku hudebního vtipu. Kořínek dokázal být zcela svůj i když na dobové téma. ¹⁹⁰

V inscenaci docházelo k dvojí interpretaci hudby. V části hrané herci v prostoru kolem ústředního scénického objektu hudbu živě produkovali přímo muzicírující herci. Pavel Polák hrál na

¹⁸⁹ Z osobního rozhovoru s M. Kořínkem, 8. 3. 2007 v Praze.

¹⁹⁰ Horanský, M.: Poslechněte, jak bývalo, o.c.

kytaru, Eva Zapletalová na housle, Milan Hlavsa na akordeon, další na různé píšťalky, bubny apod., všichni také zpívali. Při loutkových výstupech byla doprovodná hudba pouštěna z nahrávky, zatímco skrytě vodící herci zpívali na mikrofon, umístěný na vodící lávce, živě. U loutkových pasáží ale z tohoto důvodu podle Pavlovského docházelo ke ztrátě autenticity.¹⁹¹

Zcela iluzivní pojetí loutkových scén tímto režijním řešením mohlo vyvolávat pochyby o “živě” generovaném zpěvu, hercům na ústa vidět nebylo a hudba i zvuk šly z reproduktorů zesíleně.

O jednom konkrétním představení (na I. federální přehlídce československých divadel v Praze) se lze dočíst následující svědectví. „Není-li jasné, je-li zvuk z playbacku nebo živý, ztrácí představení na kontaktnosti. Jde-li pak vše z jednoho reproduktoru, jako tomu bylo v Praze, je tím navíc ztížena i orientace: herec osloví loutku v levém manzionu a ona odpoví z pravého koutu sálu.“¹⁹²

Podle záznamu inscenace je možné utvořit si představu o rytmu představení, prostupování dvou rovin příběhu i různých dalších zcizovacích hereckých prostředcích nebo o výstupech, které se nezachovaly ani v písemných zprávách o inscenaci, ani v textu. Máme zde na mysli zejména různé “kiksy“, například okamžik, kdy herec, dobíhající na scénu zakopne o Zpěvačku a řekne: „Teda, ty mě štveš!“. Mezi další patří herecké prostředky mimické a gestické, které pravděpodobně byly nazkoušeny a herci je používali při každém představení.

Na záznamu se naopak nedochoval výrok Zpěvačky, na který vzpomíná Pavlovský, coby divák několika představení. Zapletalová se v kulminačním bodu děje, kdy hluboce prožívala Anežčin osud, se těsně před pauzou při odchodu z jeviště obrátila

¹⁹¹ Pavlovský, P.: Liberec 1976-1282, významná kapitola českého loutkářství, o.c., 107.

¹⁹² Pavlovský, P.: Federální přehlídka, Č. loutkář 29, 1979, 8-9, 178.

na diváky a s naivním pohledem se zeptala: „Tak nevím. Zachrání se? Nebo se nezachrání?“¹⁹³

Záznam je dnes také jediným pramenem pro rekonstrukci hudební složky inscenace. Vynikajícím způsobem zde lze pozorovat při živých hudebních vstupech hudební projev všech herců, jednotlivá aranžmá, jsou vidět hudební nástroje apod. Dokonce podle vzpomínek Miroslava Kořínka, tento záznam tvořil základ při inscenování se studenty DAMU v roce 1991.¹⁹⁴

Inscenace se v češtině hrála také na přehlídce v Berlíně.¹⁹⁵ Důležitým doplňkem k představení byl komentář, který divákům v němčině tiše do reproduktorů četla německy perfektně hovořící loutkoherečka Eva Kelemenová (v té době v angažmá v Berlíně, později v Naivním divadle). Komentář byl podle svědectví Schartové vynikajícím průvodcem dějem, zejména proto, že jeho autorkou byla sama Peřinová.¹⁹⁶

Další profesionální inscenace

Prem. 21. 1. 1991 AMU KALD, r. M. Schartová, h. M. Kořínek.

Režisérka Schartová vysvětlila důvod vzniku této inscenace se studenty. Po příchodu na DAMU v roce 1990 bylo potřeba začít co nejrychleji pracovat. Proto využila možnost použít hotovou scénu i loutky, které byly k dispozici v Liberci a inscenovat tento text. Jednalo se tedy o remake (repliku), se stejnou výpravou i hudbou. Pozoruhodnou se tu stává vzpomínka, že výstupy s marionetami fungovaly bez obtíží, největší problémy byly s předscénou a vztahem Zpěvačky a Herce. Tyto role ve studentském souboru nenašly odpovídající herecké představitele a inscenace tedy nemohla zcela naplnit představy režisérky.¹⁹⁷

¹⁹³ Z osobního rozhovoru s P. Pavlovským, 4. 4. 2007 v Praze.

¹⁹⁴ Z osobního rozhovoru s M. Kořínkem, 8. 3. 2007 v Praze.

¹⁹⁵ Pro tuto příležitost byl též vydán program, který obsahuje stručný obsah děje v němčině, kopie uložena v dDÚ.

¹⁹⁶ osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

¹⁹⁷ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

Amatérské inscenace

Soubor Elektroporcelán Louny, založený roku 1903, inscenoval *Poslechněte, jak bývalo* v roce 1985.¹⁹⁸

Soubor Starost Prostějov, založený v roce 1983, inscenoval pod názvem *Poslechněte, jak bejvávalo* text v roce 2005¹⁹⁹.

Spolkové divadlo V Boudě Plzeň hrálo inscenaci *Poslechněte, jak bývalo* na Loutkářské Chrudimi 1990.²⁰⁰

Turandot ukrutnice

(režie Markéta Schartová, výprava Pavel Kalfus, hudba Karel Cón, premiéra 12. 2. 1982)

Příběh Turandot

Proměny příběhu z arabského souboru pohádek z *Knihy tisíce a jedné noci* v různých dramatických zpracováních napovídají o stále atraktivnosti tohoto námětu. Za autora příběhu je označován básník Ben Yusuf Nízámí (1141–1203), jehož text se dostal do sbírky perských pohádek vydané roku 1712 v Paříži a odtud posléze přešel do sbírek *Tisíc a jedna noc* a *Komnata víl*.

Příběhem kruté princezny Turandot a její nenávisti k mužům se v historii divadla zabývali mnozí autoři. První známé dramatické zpracování pochází od Alain-René Lesage (1668–1747). Mezi významná zpracování této předlohy patří Gozziho text *Turandot* („čínská hra“ o 5 dějstvích z roku 1762). Gozzi shrnul obsah tří dějství Lesagovy hry do prvních dvou svého textu a příběh zdokonalil a prohloubil.

Poměrně složitá fabule pohádky *Turandot* pokrývá osud několika příslušníků vzájemně bojujících královských rodů. Princ

¹⁹⁸ Vašíček, P.: Loutkové divadlo v letech 1970 – 1989. In: Cesty českého amatérského divadla, vývojové tendence, ved. autorského kolektivu Jan Císař, Praha 1998.

¹⁹⁹ Richter, L.: Chrudim, Loutkář 55, 2005, 4, 176-184; Databáze českého amatérského divadla [otevřená databáze online]. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2005 [citováno 25. dubna 2007]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/>.

²⁰⁰ Vašíček, P.: Díky Bohu je v českém divadle možné takřka vše..., Čs. Loutkář 40, 1990, 11, 251-252.

Kalaf, v ilegalitě a na útěku, přichází do země císaře Altouma a po setkání s jeho dcerou, která ho uchvátí svou krásou, podstupuje zkoušku, ve které musí odpovědět na tři otázky. V případě, že neuspěje, bude popraven a jeho hlavu vystaví na veřejném místě. Pokud uhodne, stane se Turandot jeho ženou. Kalafův úspěch v hádání není Turandot schopna akceptovat, vyhrožuje sebevraždou a vymůže si odvetu – nyní bude hádat ona. Intrikou a za přispění otrokyně Adelmy, která Kalafa tajně miluje, se odpověď na Kalafovu otázku dozví a může nad Kalafem zvítězit. Nakonec ji však přemohou city a sama se Kalfovi oddá. Adelma zůstává nevyslyšena, získává však zpět svobodu.

Dalšími adaptacemi jsou Schillerova úprava této hry *Turandot, princezna čínská* (tragikomická pohádka o 5 dějstvích podle Gozziho), operní verze Giacoma Pucciniho *Turandot* (libreto podle Gozziho dramatu napsali Giuseppe Adami a Renato Simoni), Hildesheimerovo *Dobývání princezny Turandot* a konečně pozdní Brechtova hra *Turandot aneb Kongres překrucovačů*.²⁰¹ V našem divadelním kontextu je známá adaptace Daniely Fischerové *Princezna T.*²⁰²

V českém divadle byla po roce 1945 Gozziho *Turandot* inscenována desetkrát, v předchozím období lze dohledat též několik významnějších provedení.²⁰³

Hra

Svůj text označila Iva Peřinová za parafrázi Gozziho *Turandot* v překladu Alfonse Bresky. Peřinová z Gozziho vybírala

²⁰¹ Brecht, B.: Hry 4, Praha 1984, 233-273, z Gozziho vzal pouze nápad.

²⁰² Fischerová, D.: Princezna T., Praha 1986, (první provedení 28. 10. 1986 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě).

²⁰³ Prem. 17. 6. 1923 Národní divadlo Praha, p. a ú. A. Breska, r. K. Dostál; prem. 15. 12. 1926 ND Brno, r. R. Walter; prem. 19. 6. 1941 MDP, r. F. Salzer; prem. 30. 6. 1956 MOD Opava, r. T. Bok; prem. 19. 1. 1957 KKD Teplice, p. A. Breska, r. O. Batěk; prem. 6. 9. 1958 KOD Hradec Králové, r. P. Nebeský; prem. 26. 1. 1961 SOD Šumperk, r. J. Šmída; prem. 17. 3. 1963 JD České Budějovice, r. K. Neubauer; prem. 17. 1. 1964 Divadlo S. K. Neumanna Praha, r. A. Podhorský; prem. 10. 4. 1964 SD v Brně, r. E. Sokolovský; prem. 4. 3. 1972 SD Uherské Hradiště, r. H. Domés; prem. 3. 2. 1979 TD Český Těšín, p. H. Domés, r. F. Kordula; prem. 15. 1. 1995 MD Olomouc, r. P. Nosálek.

jen některá témata, vyslovovala se k nim a zároveň porovnávala hodnoty tehdejší s těmi soudobými. Text má podle Jana Císaře hodnotu nejen literární, ale hlavně divadelní, Peřinová v Gozzim hledala divadelnost, zejména ty prvky, které rozvíjí tradici improvizovaného herectví.²⁰⁴

Textu se věnujeme obsáhleji pro jeho relativní nedostupnost a pro jeho velký jevištní potenciál.²⁰⁵ Obsahu hry je podrobně věnován oddíl v příloze této práce. Jde o příklad autorské tvorby, která vychází vstříc potřebám loutkového divadla.

V textu se prolínají tři roviny. Je tu pohádkový příběh, komické výstupy postav komedie dell'arte a současný pohled, který vše hodnotí očima dnešního člověka. Autorka předpokládala, že syžet je znám a Gozziho dějový půdorys variovala s ohledem na budoucí loutkovou inscenaci. Mnohé situace v textu Peřinové, včetně rozdělení do tří rovin, totiž iniciují hereckou akci, zejména naznačením vztahu herce a loutky.

První, co na textu Ivy Peřinové upoutá pozornost, je způsob, jak je v tomto smyslu text propojen s divadelním provedením. Hra začíná představováním postav císařských ministrů – Pantalona, Truffaldina a Brighelly (postav z komedie dell'arte). Pantalon říká: „... Truffaldino, ať nám sem něco podají.“ Po krátkém okamžiku je jim skutečně něco podáno a Pantalon pokračuje: „No ne? Copak nám to sem podali pěkného?“. Zřetelně se tady naznačuje manipulace s loutkami, které měl někdo ze zákulisí podat na jeviště. Na jiném místě se opět objevuje odkaz na inscenační podobu – Turandot říká: „Zde je jen Turandot. Je vaše, pane. Jen prosím, poslužte si! Je hezká, panenka? Však princí opatrně! Ta hračka prý se snadno porouchá.“ Šlo opět o manipulaci loutky v rukou herců. Těchto narážek a spojení s loutkovým provedením je text plný.

²⁰⁴ (jac) [Jan Císař]: Komentář dramaturga, Čs. loutkář 32, 1982, 5, 118-119.

²⁰⁵ Text je dostupný pouze v knihovně Divadelního ústavu nebo v archivu Naivního divadla Liberec, jeho průřez vyšel v Čs. loutkáři 32, 1982, 5, 118-119.

Klasické typy Pantalón, Brighella a Truffaldino, tvoří svými dialogy narážky na historické skutečnosti, na slavnou divadelní éru komedie dell'arte. V programu k inscenaci k těmto postavám-typům píše sama autorka: „Italská lidová komedie – komedie dell'arte, jejíž vznik sahá až do středověku – byla založena na improvizaci pevných typů postav, zdůrazňujících určité lidské vlastnosti v karikující nadsázce. V osmnáctém století se pak italský dramatik Carlo Gozzi snaží obnovit tuto tehdy již zapomenutou divadelní tradici a dává jí ve svých hrách pevný literární tvar.²⁰⁶ Poměřeno metrem času – má Gozzi k původní komedii dell'arte asi tak daleko, jako my dnes ke Gozzimu.“

Svou metodu práce dále klade jak do souvislosti s tvůrčími intencemi obecně, tak se také zřetelně vyslovuje o záměrech zcela konkrétních. „A tak, jako je pro Gozziho komedie dell'arte impulsem i záminkou k vytváření barvitých příběhů, je pro nás jeho hra a Turandot impulsem a záminkou k rozehrání komedie současné, vytvářené prostředky, které jsou nám vlastní.“²⁰⁷

Iva Peřinová čerpala z této tradice prvky, zacílené ke zdivadelnění divadla a ke komediálnosti, s ohledem na loutková specifika a s vědomím, pro jaké herce píše. Z původní čtveřice postav komedie dell'arte vytvořila tři ústřední postavy hry, trojici ministrů, jejichž výstupy patří k nejživějším a nejvtipnějším. Staví nejen na specifice loutkového divadla, představovaná fantazie je budována v její hře důsledně skrze akce.

Děj hry se odvíjí ve střídání komických výstupů tří ministrů a postupující zápletky ve střetu Turandot a Kalafa. Peřinová zcela škrtila postavu Baraka, princova vychovatele, s nímž se u Gozziho Kalaf po dlouhé odluce shledává. U Peřinové se veškeré konkrétní informace o Turandot Kalaf dozvídá od Adelmy, královské dcery,

²⁰⁶ Gozzi používal postavy komedie dell'arte (zanni) už coby prvek odkazující na mizející tradici, právě ony měly v textu svůj prostor pro improvizaci. Snažil se pro soudobou komedii vytěžit komediálnost tohoto divadla typů. Ve svých pohádkových hrách využíval fantastično, ireálna a nadpřirozeno.

²⁰⁷ Program k inscenaci Turandot ukrutnice.

nyní otrokyně a služebné, které dala autorka větší prostor. Motiv Kalafovy rodiny (starého vychovatele a obou rodičů na útěku) je zcela vynechán.

Vynechání některých postav a situací odpovídá záměru Peřinové vytvořit text pro loutky. Autorka přizpůsobuje postavy svému úmyslu, nahlíží na jejich „známé charaktery“ vlastním pohledem. Projev postav navíc posunuje do současnosti, archaicky znějící věty překladu ponechává jen na místech, kde má tato rétorika působit komickým dojmem. Ostatně z Gozziho textu (respektive Breskova překladu) zůstalo u Peřinové jen nemnoho, a navíc i v původních pasážích došlo k proměně kontextu. Např. když Kalaf požádá o ruku Turandot, císař po své nechápavé reakci „Ale proč? Já už nic nechápu!“, končí větou: „... a moje draze milované město zas bude plné breku a plné smrkání.“²⁰⁸

V Breskově překladu Pantalone přemlouvá Kalafa, aby si zkoušku rozmyslel, říkájíc: „Ví bůh, jaké v tom má býti potěšení dáti se zapíchnouti jako starý kozel, aby celé město bylo pak plné breku a smrkání.“²⁰⁹

Hlavní postavy, především princ Kalaf a císař, jsou v jejím pojetí znatelně ironizovány. Císař je hodný, ale zbabělý, před povinnostmi utíká. Princ rozhodně není chytrý, dokonce se, jak ve své studii konstatoval Pavlovský, velmi podobá svým jednáním císaři. Postava Turandot není, jak též píše Pavlovský, příliš krutá, i když se to snaží o sobě dávat najevo, je spíše bezradná ve svých očekáváních. Její osud je potom zcela v intencích parodie. Zradí ji její touha, přemůže jí obyčejná erotická přitažlivost a zamiluje se na první pohled.²¹⁰

Na konci je ke hře připojeno devět písní, jejichž texty napsala také Iva Peřinová. Řazení písní do textu není označeno, ale dle některých narážek lze jejich místo částečně rekonstruovat. Je to

²⁰⁸ Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, pracovní verze uložena v archívu Naivního divadla, č. 141.

²⁰⁹ Gozzi, C.: Turandot, úprava a překlad A. Breska, Praha 1924.

²¹⁰ Pavlovský, P.: Liberec 1976-1282, významná kapitola českého loutkářství, o.c., 110.

však již spojeno s inscenací a písně asi nebyly nějak pevně zařazené ani autorkou. Ta vycházela ze své znalosti loutkového divadla a přesné umístění písní nejspíše nechávala na inscenátorech.

K otázce o možnostech inscenování tohoto textu jinými soubory napsal Jan Císař: „A jestliže by si někdo myslel, že se mu dostane s textem Peřinové do ruky záminka k bohatému a barvitému orientálnímu příběhu s výraznými pohádkovými rysy, potom by se mýlil. Už také proto, že tahle úprava nese pečeť Naivního divadla, jehož hravost i muzikálnost samozřejmě musí mířit právě ke struktuře, která obojí spojuje. Proto nechybí písničky, proto vůbec nejde o to cokoli traktovat vážně, proto je tu humor přítomný stále a všude, proto každá situace vidí své téma jako téma spojené s hereckou tvořivostí, která se napájí z principů hry, jež je i potěšením i radostí. Nechci tím vůbec tvrdit, že tuto *Turandot* nemůže hrát nikdo jiný než liberečtí. Chci tím jenom říci, že ji má realizovat především ten, kdo stejně jako oni chce a hodlá přes *Turandot* vstoupit do onoho divadelního kontextu, o němž byla řeč. Neboť – marná sláva – takto pojatá *Turandot* není pouhým dramatickým textem. Je především divadelním programem.“²¹¹

Inscenace

Tato inscenace po sobě zanechala dobrou fotodokumentaci²¹², záznam ale pořízen nebyl. Vyšly celkem čtyři recenze²¹³, o inscenaci se hovoří i v hodnocení Skupovy Plzně 1982, kde tato inscenace získala několik cen a cenu hlavní.²¹⁴

²¹¹ (jac) [Jan Císař]: Komentář dramaturga, o.c., 119.

²¹² Viz příloha č. 5.

²¹³ Kmochová, V.: Prolínání herce s loutkou, Čs. loutkář 32, 1982, 7 152-153; Pavlovský, P.: Parodii k realitě, Tvorba, 1982, 39, 10; Štěpánek, B.: Oříšek nejen pro Popelku, Scéna 7, 1982, 15-16, 10; (or): Princezna s ozvěnou – Kubula – Turandot, Průboj 34, 11. 5. 1982, 5; Cikánek, M.: Liberecká Turandot, Práce, 25. 6. 1982, 5.

²¹⁴ Inscenace byla na Skupově Plzni 1982 oceněna Skupovou cenou, individuální ceny získala Iva Peřinová za tvořivý a dramaturgicko-autorský vklad, Markéta Schartová za režijní tvorbu,

Dalším důležitým pramenem je dochovaná inspicientská knihy Evy Vinšové a několik notových zápisů v archívu Naivního divadla. Ve své době existovalo několik kopií nahrávky hudby, dokonce i v archívu divadla, ale dnes je vše ztraceno.

Základním rysem inscenace byla symbióza herce a loutky. Tohoto faktu si všímali všichni recenzenti a inscenace podnítila i teoretické úvahy na toto téma. Ve své studii *K herectví Naivního divadla* se Jan Votruba zabýval mimo jiné otázkou vnímání odkrytého herce na loutkovém divadle dětmi tzv. "audiovizuálního věku". Na příkladu inscenace *Turandot* dokazoval syntézu "hravou", dělanou sice složitě, ale s výsledným dojmem bohaté prostoty. O proměnách ve vztahu herec a loutka dále píše: „V takové *Turandot* jsou místa, v nichž herci hrají s loutkou (jako její partneři), jiná místa, kde SI hrají s loutkou (jako její kamarádi), nebo BEZ ní (jako sólisté). Ale také hrají ZA ní (její zástupci či spíše protektoři), či PŘES ní (dominátoři), málokdy jen VEDLE ní (pouzí dubleři) a téměř nikdy nejsou pouhými nosiči, vodiči loutek.“²¹⁵ Votruba zde přesně popsal vztah, který se proměňoval i v průběhu jednotlivých dialogů.

Režisérka inscenace, Markéta Schartová, později ve své habilitační práci označila herectví v *Turandot* za brechtovské. Píše: „Herci oblečení v barevně nevýrazných kostýmech, odpovídajícím jejich postavám, vodili velké manekýnové loutky. Pohádkové pasáže hry hráli s pokorným soustředěním loutkou, aby vzápětí sami za sebe k publiku či partnerovi pronesli zcela současnou, upřesňující, či znevažující poznámku.“²¹⁶

Aby bylo možné v inscenaci jednotlivé vrstvy odlišit, musely vycházet vstříc jak technologie loutek a scénický prostor, tak hlavně text. I vzhledem k známé genezi textu (režisérka sama

Pavel Kalfus za výrazný výtvarně tvůrčí přístup a Matěj Kopecký za všestranný a tvárný herecký výkon.

²¹⁵ Votruba, J.: *K herectví Naivního divadla*, Liberec 1984.

²¹⁶ Schartová, M.: *Jevištní symbióza loutky a herce – ověřování hypotéz*, o.c., 90.

vyzvala autorku k zpracování Gozziho hry) je tedy zřejmé, že Iva Peřinová vytvořila svoji *Turandot* přesně "na míru" liberecké inscenaci.

Dualitu herce a loutky dále popisuje Schartová ve své práci na konkrétních příkladech. „Herec Kalafa sděluje publiku svůj pravý původ, svou předstíranou existenci demonstruje loutkou. Adelma-loutka je otrokyně, Adelma-herečka je královská dcera. Altoum-loutka je vznešený císař, repliky upřímně nešťastného tatínka ovšem sděluje herec nad loutkou. Turandot-loutka je krásná, bezduchá potvora, Turandot-herečka až příliš chytrá ženská.”²¹⁷ Tento popsany princip přesně odpovídá textu, ve kterém už je víceméně obsažen. Různé odstíny charakterů postav hry se projevují až v inscenační podobě.

Režisérka Schartová se k otázce ohledně geneze textu upomínala na změny v průběhu zkoušek. Text od Peřinové v mnohém zůstal nezměněn, jen se škrtila celá scéna doktorů. Ti měli podle textu mluvit, nakonec byli němí a pracovalo se pouze s jejich výtvarnou podobou. V černých kostýmech připomínali tučňáky, byli skrytě vodění a dělali naprosto totožné pohyby. Pohybová scéna gradovala vtipem, kdy se poslední doktor oddělil a všechny pohyby dělal zpomaleně a obráceně. Nakonec scény Pantalon pronesl otázku: „Říkal jste něco?“.

Tato scéna, dle vzpomínek pamětníků, v představeních vždy fungovala. Text byl předem pevně nazkoušený. Improvizace, na které text Peřinové odkazuje, byly jen hrané a diváci si toho byli vědomi. Během zkoušek se k textu navíc přidala další taková "improvizace" v italštině. Její autorkou byla režisérka Schartová. Šlo o komické tirády, v nichž se použila povědomá italská slova,

²¹⁷ Tamtéž.

ale ke správné italštině měly daleko. Nepřesný komický rozhovor postav doplňoval jazykovou hravost textu Peřinové.²¹⁸

Režie byla podle recenzentky Kmochové plná nápadů, svérázná a zcela původní. „Rozevlání se zde objevuje na několika místech – kupř. při ukolébavce, naznačené uspávání loutky Turandot, Pantalonovo poletování, Truffaldinovo houpání na provaze atd.“ Zároveň Kmochová dodala, že spousta režijních nápadů zřejmě využila možností, které nabízela náznaková scéna.²¹⁹

Herecké výkony²²⁰ v inscenaci hodnotila kritika slovy obdivu. Kritik označený šifrou (or) napsal: „Tak zvaní loutkoherci tu excelují i jako mimové a činoherci a ovladači zcizovacího efektu a parodisté a také jako komentátoři ...“.²²¹ Kmochová zase vyzdvihla herectví následujícími slovy. „Herci loutkám vypomáhají nejen slovy, ale i mimikou a gesty – ne však ve smyslu “berliček“, naopak dotahují již tak vynikající loutkovodičské umění k naprosté dokonalosti.“ Nad jiné vytkla mistrovské vedení Pantalona (Zdeněk Peřina), zároveň popsala atributy loutky, kterými herec dociloval komického efektu: pavoučí ruce, tenké nohy, výrazný břich a stařecké vousy.²²²

Inscenace dodržela rozvrstvení příběhu i v hereckých výkonech. Pohádkovému příběhu podle Kmochové dominovala Turandot (Vlasta Špicnerová), její loutkovodičství zaujalo především v méně typických polohách, byla „panovačná, krutá a chytrá, nevděčná a posléze odpouštějící a milující“.²²³

²¹⁸ Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, inspicientská kniha, o.c.; z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze; z osobního rozhovoru s M. Hoskovicovou, 10. 10. 2006 v Praze.

²¹⁹ Kmochová, V.: Prolínání herce s loutkou, o.c.

²²⁰ Kalaf (Ctírad Jelínek), Císař Altoum (Milan Hodný), Turandot (Vlasta Špicnerová), Otrokyně Adelma (Helena Fantlová), Otrokyně Zelima (Eva Zapletalová), Pantalón (Zdeněk Peřina), Truffaldino (Matěj Kopecký), Brighella (Jiří Švec) a Muž u klavíru (Milan Hlavsa).

²²¹ (or): Princezna s ozvěnou – Kubula – Turandot, o.c.

²²² Kmochová, V.: Prolínání herce s loutkou, o.c.

²²³ Tamtéž.

Kmochová připomenula i ostatní postavy pohádkového příběhu a zaznamenala i interpretační dokonalost postav Zelimy (Eva Zapletalová) a Adelmy (Helena Fantlová) v písních. To podle ní přispělo k tomu, aby mohl hudební humor vyznět naplno.²²⁴

Inscenace byla výrazným úspěchem také výtvarníka Pavla Kalfuse. Scéna, loutky a kostýmy patří mezi jeho oceněné kreace. Kalfus sám ji řadí mezi práce, které ho osobně obohatily a vytkl je ve svém teoretickém zamyšlení před jiné.²²⁵

Z fotografií a publikovaných návrhů scény se poměrně přesně dá popsat scéna. Dominantu podle nich tvořil ústřední scénický prvek, široké schodiště se třemi stupni, ústící v bránu s malovaným horizontem a horním orámováním prvky z čínské architektury. V dřevěné bráně byly vyřezány obrysy různých obličejů, naznačující hlavy oběšených, které se po vykonání trestu tradičně vystavovaly jako výstraha. V horní řadě byly místo výřezů skutečné vyřezávané hlavy. Podle umístění výřezů je pravděpodobné, že obrysy byly využity i v herecké akci, na způsob pouťové atrakce se do nich mohl vsazovat živý obličej, což potvrzují i pamětníci.²²⁶

Celý jevištní prostor popsala Sylva Marešová jako typ: „prostorové podkovy, otevřené směrem k tabernáku“. ²²⁷ Tento popis dále rozvíjí o vysvětlení syntézy tradičních prvků a postupů Kalfusovy tvorby. Kalfus tu propojil objekt, tvořící významovou osu jeviště, s malířským prvkem – zde malovaným horizontem uvnitř brány – abstraktní vizí jakési krajiny. Podle Marešové ve výpravě k Turandot dosáhl Kalfus jak rovnováhy použitých prvků, tak i odpovídajícího dramatického náboje.

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Kalfus, P.: Vymezování místa pro loutkářskou scénografii. In: Acta Academica'93, Praha 1996.

²²⁶ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze; z osobního rozhovoru s M. Hlavsou, 12. 4. 2007 v Liberci.

²²⁷ Marešová, S.: Česká loutkářská scénografie, 70. a 80. léta, Praha 1987.

Důležitou součástí scény tvořily kameny. Jejich rozprostření do úběžníku simulovalo perspektivu, vpředu byly velké, směrem dozadu se zmenšovaly a poslední kameny byly jen namalovány na dekoraci. Kameny byly šité z pytloviny, jejich funkce a proměny jsou také velmi dobře zaznamenány v inspicentské knize. S jejich pomocí se vytvářela určitá dějová zákoutí, např. pro scény divanu, Turandotinu ložnici, kameny se po sobě i házelo (postavy komedie dell'arte).²²⁸

Látkové loutky, manekýni s pohyblivými končetinami, byly poměrně velké.²²⁹ Jejich zpracování dodržovalo dvojí linii děje. Na jedné straně byly postavy orientálního příběhu (Turandot, císař, princ Kalaf, Adelma), na druhé postavy z komedie dell'arte, výtvarně v náznaku tradice tohoto lidového divadla, včetně masky na obličej a dalších typických atributů (vousy, pokrývky hlavy). Loutky prvního typu byly lehce a s humorem stylizované, s obličejem s orientálním nádechem, v bohatých kostýmech. Turandot celá v bílém, se světlou pletí a šikmýma očima, představovala skutečný ideál krásy. Loutky druhého typu dovolovaly větší pohyblivost. Jejich kostýmy nesly charakteristické prvky svých postav. Brighella měl strakatý oděv, podle nákresu sešitý ze žluto-zeleno-červeno-modrých ústřížků látky, na hlavě bílý klobouk a na nohou velké bílé boty. Stařec Pantalone měl kromě dlouhých bílých vousů, hnědou čapku a červený kostým s výraznými epuletami, na nohou pantofle. Truffaldino se odlišoval pruhovaným oděvem, tlustými černými vousy a velkou bílou (jakoby kuchařskou) čepicí.

Marešová zaznamenala „tázací a otevřený výraz“ loutek, který tím dává „možnost jejich neuvěřitelného rozžití při konstantě jejich podoby“. Loutky podle ní násobí domyšlený princip spolehnutí loutky a odkrytého herce.²³⁰ Některé loutky z inscenace jsou

²²⁸ Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, inspicentská kniha, xerokopie v osobním archívu.

²²⁹ Viz příloha č. 5.

²³⁰ Marešová, S.: Scénografie. In: Naivní divadlo Liberec 1979-1984, o.c., nestr.

v podkrovní expozici v Liberci a při občasných prohlídkách divadla si je mohou návštěvníci prohlédnout.

Vynikajícím zdrojem poznatků o podobě jednotlivých představení může být inspicientská kniha, která zaznamenává všechny technické detaily. Pro naši potřebu se podařilo získat kopii knihy inspicientky Evy Vinšové. V knize jsou zaznamenány škrty, jsou zde ručně dopsány texty a je zde také vyznačeno, kterou repliku říká loutka (označeno L) a kterou osoba (označeno O). Na základě těchto informací je tedy možné dokázat to, čeho si všímala jak kritika, tak co o své práci napsala sama režisérka.

V inspicientské knize je dále řada poznámek k hudbě, kdo, kdy a na co hrál, nechybí ani několik náčrtků scény s rozmístěním herců. Byla-li důležitá nějaká rekvizita, v knize je také zaznamenáno, kdo a komu ji měl podat apod.

Velmi podstatnou součástí inscenace byla hudba Karla Cóna, živě produkovaná přímo na jevišti. Milan Hlavsa v inscenaci hrál roli muže u klavíru, po celou dobu byl viditelně přítomný na jevišti. Skutečností je, že v současnosti nejsou žádné hudební nahrávky dostupné. Jedinou stopou jsou dochované notové zápisy některých partů s textem písní, uložené v archívu divadla. Jsou tu obsaženy všechny písně, navíc u první, Barkaroly, se dochoval rozpis pro kytaru, mandolínu a kontrabas. Další použité hudební nástroje byly klavír, kastaněty, dřívka a činely.²³¹ Krátký notový zápis je přetištěn v knize *Malí velikáni*.²³²

Schartová vzpomínala na výlučné postavení hudby v této inscenaci. Vzhledem k úzké a vstřícné spolupráci s Karlem Cónem písně opět přesně odpovídaly jednotlivým možnostem herců. Jediným místem určitého sporu byla píseň *Plamenná láska*, která byla psána pro Kalafa, ale režisérka ji nechala zpívat Adelmu. Helena Fantlová byla vynikající zpěvačkou a v jejím podání se

²³¹ Podle inspicientské knihy; poznámek na notových zápisech; dle programu k inscenaci; z osobního rozhovoru s M. Hlavsou, 12. 4. 2007 v Liberci.

²³² Votruba, J. a kol.: *Malí velikáni*, o.c., 82.

docílilo daleko lepšího výrazu, hlavně proto, že píseň měla jistý jazzový nádech.²³³

O tom se zmiňuje ve své studii o hudbě v Naivním divadle i Olga Čenčíková. Autor hudby podle ní pracoval se záměrnou odlišností hudebních motivů a stavěl děj orientální pohádky do kontrastu s použitými hudebními motivy. Na příkladě dvou písní (*Událost k krajině srdeční* a *Plamenná láska*) dokládá, jak se vzdalovaly orientální či italské komediální lince a byl z nich cítit parodující nahléd. Další písně *Barkarola* a *Závěrečná* měly navíc funkci komentátorství děje. Písně v inscenaci byly „samostatnou, s dějem jen volně spojenou uměleckou produkcí hudby”.²³⁴

Parodické rysy měla též hudba v písni *Kočka ze Siamu*. Zde se objevily další intonace poloh. Střídal se v ní prvky kramářské písně s lidovou hudbou až k valčíkové variaci. Do hudby se prolnula celková struktura inscenace. Konkrétně v hudební gradaci, připomínající až jakési běsnění, číslo končilo náhlým přetnutím v nejvyšším bodě – což vyznělo jako výborný gag.

Za nejpozoruhodnější a nejhumornější píseň inscenace považuje autorka studie *Ukolébavku*. Parodickou variaci na nápěv lidové ukolébavky *Halí belí* umocnil nejen text a jeho četné slovní hříčky, ale zejména jeho rozvádění, provádění a imitování, jenž Cón pojal vážně, na principu „klasické práce s motivem”.

Čenčíková končí svou analýzu hudby v *Turandot ukrutnici* shrnutím skladatelovy práce. „Karel Cón vytvořil adekvátní protipól k inteligentnímu loutkářskému humoru této inscenace. Nejen komentoval události v ději, ale *odlehčil děj*, upoutal smysly diváka a osvěžil je *jiným typem* uměleckého projevu – hudební parodií a vtípem.”²³⁵

²³³ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

²³⁴ Čenčíková, O.: O hudbě v Naivním divadle. In: Votruba, J. a kolektiv: *Malí velikáni*, o.c., 81.

²³⁵ Tamtéž, 82.

V profesionálním divadle se už tento text nikdy neinscenoval. Ani v amatérských produkcích se nepodařilo dohledat žádné nastudování. Podle informací od Ivy Peřinové prý jednou žádal Karel Cón o text pro amatéry, ale pravděpodobně následná inscenace nikdy nevznikla. Také Markéta Hoskovcová vzpomínala, že se snažila *Turandot ukrutnici* nabídnout amatérům, ale bez úspěchu.²³⁶

Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská

(režie Markéta Schartová, výprava Pavel Kalfus, hudba Karel Cón, premiéra 12. 12. 1985)

Don Juan

Don Juan prochází už téměř čtyři století světovými literaturami a jeho podoba se stále mění. Legenda o Juanovi, muži, který zneužívá ženy, rouhá se Bohu a končí strašnou smrtí v pekle, je údajně založena na skutečném příběhu. Podle jedné verze žil ve španělské Seville někdy v 15. století muž z urozené rodiny, který páchal různé nemravné činy a zemřel násilnou smrtí (prý ho zavraždili mniši v klášteře). Později o něm církev rozšířila legendu, že ho socha komtura, kterého zavraždil, s sebou vzala na místě do pekla. V mnoha variantách se toto téma objevuje v literatuře od 17. století do současnosti.

První zprávu o dramatickém zpracování máme v souvislosti s duchovním dramatem *El ateista fulminado*, které se provozovalo v kostelech a kláštorech. Velmi populární byl námět i v komedii dell'arte. Existují zmínky o několika variantách *Kamenného hosta* (*Convitato di pietra*, *Le Festin de Pierre*), zaznamenaných v díle Frères Parfaict, ve sbírce Biancolleliho nebo hraběte Casamarciana.

²³⁶ Z osobního rozhovoru s I. Peřinovou, 1. 3. 2007 v Liberci; z osobního rozhovoru s M. Hoskovcovou, 10. 10. 2006 v Praze.

Dochovaný scénář je ve sbírce Casanatese pod názvem *L'ateista fulminato*. Byla to „velká dobová prodáváná“.²³⁷

Nejstarší dochovaný regulérní dramatický text, knižně vydaný v roce 1630, pochází od španělského autora Tirso de Moliny. Hrdina jeho hry *Sevillský svůdce a kamenný host* (v originále *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*), po mnoha postavičkách záletníků na španělském jevišti, byl typem své doby, rouhačem, skrze něhož se odhaloval život ve lži a stylizovaný obraz společnosti.²³⁸ Nejznámější a nejhranější z dramatických textů je dodnes Molièrův *Don Juan* z roku 1665 (v originále *Dom Juan ou Le festin de pierre*).

W. A. Mozart složil operu *Don Giovanni* v roce 1787 na objednávku pražského Stavovského divadla. Libretista Lorenzo da Ponte příběh rozvedl a obohatil o velkou dávku ironie.

Mimo jiné tento námět zpracovali Carlo Goldoni (*Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto*, 1736), Christian Dietrich Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829), José Zorilla (*Don Juan Tenorio*, 1844), George Bernard Shaw (*Don Juan v pekle* – intermezzo v komedii *Člověk a nadčlověk*, 1903), Max Frisch (*Don Juan aneb Láska ke geometrii*, 1953). Lord Byron nedokončil epickou báseň *Don Juan*, vydanou v roce 1821, ve které je titulní hrdina spíše než svůdce obětí ženských tužeb a nešťastných náhod. Albert Camus v eseji *Mýtus o Sisyfovi* (tiskem 1942) vytvořil v postavě Dona Juana archetyp absurdního muže. Francouzský spisovatel Joseph Delteil ve svém románu *Don Juan* nastínil obraz tohoto muže jako oběti.²³⁹

Karel Čapek napsal *Zpověď Dona Juana* (1932) zařazenou později do *Knihy apokryfů*. Don Juan je tu na konci svého života odhalen jako impotentní pokrytec, který v životě žádnou ženu

²³⁷ Kratochvíl, K.: Ze světa komedie dell'arte, Praha 1987, 228.

²³⁸ Mikeš, V.: První don Juan světové literatury. In: Molina, T.: Sevillský svůdce a kamenný host, Praha 1984.

²³⁹ Delteil, J.: Don Juan, přeložil J. Zaorálek, Praha 1931.

nezneuctil, pouze to předstíral. V českém prostředí se tomuto mýtu věnoval také Miroslav Horníček, jeho text *Muž jménem Juan*²⁴⁰, ve kterém vystupují postavy z různých literárních zpracování, vznikl v roce 1984.

Don Juan je stále pro literáty výzvou. Vznikají nové texty, motivy jsou transponovány na aktuální společenská a politická témata.²⁴¹ V českém kulturním kontextu má silnou tradici Molièrova hra, vznikly také její razantní úpravy. Čeští loutkáři hráli po celé 19. století hru na juanovský motiv pod názvem *Don Šajn*, pravděpodobně se jednalo o variaci nějaké hry komedie dell'arte.

Hra

Podle vlastních vzpomínek psala Iva Peřinová tuto hru na základě zájmu Markéty Schartové o text na juanovské téma. Schartová vzpomíná, že jí zajímal Juan z pohledu žen. Peřinová ve svém pojetí vybočila z obvyklého chápání tohoto tématu. Postavy žen se dostaly do ústředního postavení, ovlivňovaly děj, nebyly jen Juanovými oběťmi. To se odrazilo i v závěrečné pointě příběhu, kdy Socha anděla vyjeví svou ženskou tvář a ženský způsob jednání.

Peřinová svou originální variantu Dona Juana vytvořila speciálně pro liberecký herecký a inscenační tým. V procesu vzniku textu se ovšem vůbec nejednalo o podobě budoucí inscenace či použitých loutek. Autorka měla vlastní představu určitého inscenačního řešení.²⁴² Hlavní příběh měli hrát nezakrytí herci, mrtvolu loutka – manekýn a lyrická intermezza loutky. Tato představa Peřinové se ovšem s pozdějším inscenačním řešením nesešla.

²⁴⁰ Horníček, M.: *Muž jménem Juan*, Praha 1993.

²⁴¹ *Don Juan and Faust in the XXth Century* (sborník), Ed. E. Šormová, Praha 1993.

²⁴² Z osobního rozhovoru s I. Peřinovou, 1. 3. 2007 v Liberci.

Texty, které byly k dispozici, jeden z archívu Naivního divadla a druhý z knihovny Divadelního ústavu,²⁴³ jsou téměř shodné. Z toho je možné usuzovat, že jak Peřinová text odevzdala, tak se nazkoušel a bez větších změn (tzn. zásadních škrtnů či proměn scén) se také později hrál. Na základě inspicientské knihy to lze v rekonstrukci inscenace doložit. Stručný obsah děje je připojen v příloze této práce.

Podle úvodního soupisu postav je zřejmé, že Peřinová předepisuje zdvojenou interpretaci. Je tu celkem sedm postav, ale všechny dvakrát. Jednou jsou nadepsány jako osoby, podruhé jako loutky. Důležité je také odlišné označení dvou z nich. Postava Alfonsa je v osobách označena prostým jménem, v loutkách jako Alfonsova mrtvola. Postava Anděl v osobách nese v oddíle loutky označení Socha anděla. Je tedy zřejmé, že v textu jsou tyto rozdíly nějakým způsobem závažné.

Hra je vnitřně strukturována do tří rovin. Rámec tvoří výstupy Alfonsova ducha (osoby), který komentáři zasahuje do děje v dalších rovinách hry, aniž ho jednající postavy (Don Juan a ženy) vidí. Sluha Leporelo ho však někdy nejen slyší, ale i s ním komunikuje, což svědčí o prostupování rovin tohoto textu. Třetí rovinu hry tvoří tzv. intermezza, lyrické mezihry, v nichž si Juan a ženy písněmi vyjevují své city.

Roviny textu se propojují už v prologu. Vystupují tu na jedné straně duch Alfonsa, na druhé Leporelo, který Alfonsa nevidí. Nejdříve Alfonso vyzve Leporela, aby ještě zametl před pánovým prahem a vzápětí Leporelo konstatuje: „Něco mi říká, abych ještě zametl před pánovým prahem.“ Nato otevírá dveře a do pokoje vpadne Alfonsova mrtvola. Alfonso reaguje na svou zdvojenou přítomnost: „Tak to jsem já. Ano, jsem mrtvola za dveřmi a dějství první může začít.“

²⁴³ Peřinová, I.: Putování Dona Juana, text v archívu Naivního divadla, č. 141; Peřinová, I.: Putování Dona Juana, uloženo v kDÚ, sign. P 15 512.

S mrtvolou Alfonsa se počíná ona pout', cesta vedoucí k zbavení se nečekané zátěže, putování s mrtvolou, které tvoří ústřední část děje a zároveň jistý princip provedení. Don Juan na cestě potkává mnohá pokušení a překážky, jedná s vědomím své pověsti "svůdce žen". Podle Císaře jde „o putování od ženy k ženě, které je Juanovi osudově určeno“.²⁴⁴

Text dialogů Dona Juana a sluhy Leporela je plný narážek a odkazů na ono prokletí, ono juanství, které bude mít, dle přesvědčení Leporela, nutně špatný konec. Předpokládanou znalost tématu či obecnou povědomost o povaze a jednání Dona Juana vyslovují postavy zřetelně, z nadhledu a ironicky. „Juan: A já jsem Don Juan, ten populární Španěl. Leporelo: Jeden z nejpopulárnějších, pane. O vás by se daly psát knihy. A taky že se o vás píší.“

Charaktery postav hry Peřinová výrazně pozměňuje. Vztah sluhy a pána tu je velmi volný a svobodný. Leporelo Juanovi otevřeně říká, co si myslí, aniž by svá slova musel brát zpět. Ženy jsou tu silné, mají pro Juana vždy nejen kouzlo tělesné, ale i duševní a dokáží i odmítat, což Juana velmi přitahuje. Ženské postavy mají u Peřinové stěžejní postavení a zejména v postavě Rosinanty autorka vyjádřila své názory na svět žen a mužů. Kromě Juana a Leporela (a neviditelného Alfonsova ducha) tu vůbec nevystupují muži. O mužích se zde pouze mluví a to nijak dobře. Manželé svedených žen jsou pobledlí, oči jim těkají a skřípají zuby. José, milý donny Inéz, se jeví podle vyprávění jako jednoduchý, poddajný muž. Ani Alfonso za živa nebyl silnou osobností, podléhal svým omezením a společenským konvencím.

V textu se objevují i další motivy ze známých zpracování Dona Juana. Omezíme se zde na porovnání s Molièrovou hrou. Motiv lékaře je přenesen na postavu Alfonsa. Ten byl felčar, lékárník, lidový léčitel a bylinkář, "odborník na slovo vzatý".

²⁴⁴ Císař, J.: Literatura a loutkové divadlo, Praha [198-], 79.

Kláster, místo pokání, který u Molièra opustila Elvíra a do kterého se později vrací, je u Peřinové obrazem jakéhosi sterilního pohodlí, kde jsou všude dlaždičky a na stěnách táflování. Naivní a mladá dívka, kterou Juan odláká jejímu nápadníkovi před nosem, je u Peřinové kloboučnice Inéz, která si je vědoma své ceny a na zájem mužů je zvyklá. Úplně vynechány jsou postavy manželky donny Elvíry, věřitele pana Nedělky a Juanova otce.

Významně je pozměněno vyústění hry. Socha komtura je zde nahrazena Sochou anděla, navíc v ženské podobě. Socha ožívá a vyznává se Juanovi ze své lásky. Tato proměna významu je završena jejím doznáním, že to byla ona, kdo svým křídlem nešťastnou náhodou zabila Alfonsa. Alfonso je odhalen jako pravý viník celé zápletky příběhu. To on chtěl Juana otrávit, on se nedokázal nikdy oddat svým citům a nesl v sobě vnitřní nespokojenost se svým životem. Anděl si ho v závěru odvádí s sebou, tedy trestá ne Juana (ten je ponechán na světě), ale zástupce omezených mužů.

Text je proložen třemi lyrickými mezihrami (jak už bylo výše připomenuto), v nichž vystupuje Juan a pokaždé jedna z žen. Text meziher evokuje svojí melodičností a strukturou písňové provedení, výrazně se v nich odráží kontrast lyrického a reálného prožitku. „Juan: Jsi křehká Inéz jako váza ... Jen abych si tě nerozbil, Jen abych si tě nerozmlátil, Nerozflákal Neroztřískal“.

Jan Císař byl podle vzpomínek pamětníků prvním lektorem textu a úryvek z jeho posudku se dokonce objevil v programu k inscenaci. Ve svých poznámkách se vyjádřil také k syžetu hry. Téma pekla, které si Juan nosí v sobě, se podle něj „ozve v okamžiku, kdy už pro ně není příliš prostoru a času.“ Textu tak chybí pnutí v rozporu Juana a Alfonsa, jeho vnitřní dramatickosti.²⁴⁵ Toto hlavní téma se ve hře odkrývá postupně jako hádanka, hra má

²⁴⁵ Císař, J.: Lektorský posudek na hru Ivy Peřinové Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská, strojepis, v archívu Naivního divadla Liberec, č. 160.

své napětí a tajemství. První náznak se nalézá už v prvním intermezzu, kde Juan při vybalování Annina kufru konstatuje, že pro něj přinesla do společné domácnosti také kopyta. Je to velice jemné a letmé připomenutí hrozby pekla.

Později se Císař teoreticky zabýval vztahem literatury a loutkového divadla²⁴⁶ a tuto hru podrobil rozsáhlé analýze. Byla pro něj příkladem textu pro loutkové divadlo, který naplňuje potřeby moderního výrazu, zejména ve vztahu herce a loutky. Přesto (nebo právě proto), že představení neviděl, došel ve své analýze ke stejnému potenciálnímu inscenačnímu řešení, jaké měla při psaní na mysli autorka.

Inscenace

Podle všech dostupných svědectví a vzpomínek pamětníků se text inscenoval zcela odlišným způsobem. Vyšly pouze dvě recenze²⁴⁷, v Čs. loutkáři dokonce nebyla inscenace reflektována vůbec. Dostupná je též fotodokumentace v archívu divadla.²⁴⁸ Režisérka Schartová dnes hodnotí situaci v době vzniku inscenace jako svou osobní rezignaci, nedostatek odvahy k razantním změnám a nadto šlo podle ní o jakousi „křeč, pocit, že se to prostě povést musí“.²⁴⁹

Rozdělení do tří rovin řešila inscenace iluzivní loutkovou podobou vnitřního příběhu putování Juana s mrtvolou, intermezza hráli nezakrytí herci na předscéně. Postavu neustále přítomného Alfonsa-ducha, tohoto vypravěče a komentátora představoval také nezakrytý herec.

²⁴⁶ Císař, J.: Literatura a loutkové divadlo, o.c.

²⁴⁷ Votruba, J.: Pro malé i velké, *Průboj* 38, 13. 2. 1986, 5; Dvorský, J.: Věčný lovec žen, *Svobodné slovo*, 7. 5. 1986, 5.

²⁴⁸ Viz příloha č. 5.

²⁴⁹ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

Schartová zpětně hodnotí s určitou dávkou kritiky i herecké obsazení²⁵⁰, podotýká, že některým hercům dělala technika vedení maňásků určité problémy a že se to ve výsledku projevilo. Nicméně lyrická intermezza, která hráli nezakrytí herci s ironickým nadhledem, napověděla, že by obstáli i v případě, že by se celý vnitřní příběh nehrál iluzivně loutkami, ale nezakrytými herci.²⁵¹

K herectví se vyjádřil pouze Votruba. Obsazení považoval za velmi vhodné, ocenil výbornou mluvu Jiřího Švece. Podrobněji se věnoval kreaci Ivy Peřinové. Její pojetí „se smyslem pro ironický kontrast“ podle něj umožnilo odůvodnění závěru, ve kterém platonicky milující dívka Juanovi odpouští.²⁵²

Podle fotografií je možné rekonstruovat výpravu. Pavel Kalfus pro inscenaci navrhl scénu s altánkem se čtyřmi sloupky. Uvnitř, v poměrně malém prostoru, se za paravánem odehrávaly všechny loutkové scény. Pro loutky zvolil Kalfus podobu velkých maňásků, dvouručně ovládaných. Celou výpravu tvořil ve stylu tradiční rakvičkárny, formy jarmarečního divadla, plného drastiky a humoru.²⁵³

Alfonso- duch, neustále přítomný na scéně a oblečený do nočního úboru, komunikoval s loutkami. Druhou polovinu jeho zdvojené přítomnosti, mrtvolu, navrhl Kalfus jako malého manekýna, s odpudivým, mrtvolným vzhledem. Nejen že zde loutky animovaly loutku (Juan a Leporelo s mrtvolou putují téměř celou hru), ale navíc nebyly uvěřitelné momenty, kdy postavy jednají s mrtvolou jako s živým (několikrát se ve hře opakuje). Dokonce i před Alfonsovou ženou se měla smrt manžela utajit, měl

²⁵⁰ Don Juan (Milan Hodný) a ženy (Miriam Pešková jako Anna, Eva Kelemenová jako Inéz a Eva Zapletalová jako Rosinanta), Leporelo (Ctirad Jelínek), Alfonso (Jiří Švec) a Socha anděla (sama autorka, Iva Peřinová).

²⁵¹ Schartová dokonce uvedla, že nedlouho před premiérou, když byly loutky v dílnách, nechala herce hrát pro oživení textu celý příběh. V této interpretaci došlo k plnému projevení všech vrstev textu. Režisérka ale už neměla odvahu toto řešení prosadit. Z osobního rozhovoru 27. 3. 2007 v Praze.

²⁵² Votruba, J.: Pro malé i velké, o.c.

působit jako opilý. Tato vrstva textu, včetně postupné devastace mrtvol, nářek na mrtvolné červy apod., zcela ztratila v tomto výtvarném pojetí svůj význam.

Výpravu zaznamenaly obě recenze. Dvorský hovoří o příliš stísněném prostoru, kde se „tváře loutek i jejich složité úkony (např. balení mrtvol do koberce) ztrácejí v chaosu a nevýraznosti“.²⁵⁴ Votruba se zaměřil pouze na loutky. Ty označil za „zajímavé“, velmi výrazně a ironicky charakterizující, např. Juan byl s „hypnoticky upřeným pohledem černých očí“ a Leporelo měl „strnulou grimasu“.²⁵⁵

Hudbu k inscenaci složil opět Karel Cón. V tomto případě se v žádné podobě nezachovala. Pamětníci vzpomínají, že šlo spíše o recitativy, hudba zněla při písňových intermezzech a dosáhla obvyklých Cónových kvalit. Nebyla tak důležitá, jako v inscenaci *Turandot ukrutnice*.²⁵⁶

Další profesionální inscenace

Text se v jiném profesionálním divadle už neinscenoval, s výjimkou druhého nastudování stejným inscenačním týmem v Bulharsku v roce 1990. Vzhledem k naprosté absenci či nedostupnosti dokumentů o inscenaci můžeme v tomto případě uvést pouze svědectví režisérky. Schartová se podle vlastních slov chtěla pokusit opravit omyl z Liberce. Ve spolupráci s výtvarníkem Kalfusem otočili v realizaci poměr scén s nezakrytými herci a loutkami.

Příběh putování Dona Juana hráli nezakrytí herci, velký manekýn v lidské velikosti představoval mrtvolu. Herec v roli Leporela s ním nápaditě manipuloval, učil ho například chodit

²⁵³ Podle vlastních slov to byla jeho zamilovaná loutková forma, maňásky obdivuje pro jejich pohyblivost a schopnost psychologického vcítění. Z osobního rozhovoru s P. Kalfusem, 20. 3. 2007 v Praze.

²⁵⁴ Dvorský, J.: Věčný lovec žen, o.c.

²⁵⁵ Votruba, J.: Pro malé i velké, o.c.

²⁵⁶ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze; z osobního rozhovoru s M. Hoskovcovou, 10. 10. 2006 v Praze.

apod. Intermezza se hrála iluzivně loutkami. Schartová se o tomto řešení vyjádřila jako o šťastném. Umožnilo podle ní plné projevení potenciálu textu.²⁵⁷

Hudbu k inscenaci nepoužila režisérka Cónovu, ale vybrala motivy z Mozartova *Dona Giovanniho*. Komorní provedení vybraných árií doprovázelo lyrická intermezza, motivy z přede hry podkreslovaly Alfonsovo vyprávění.

Režisérka se později v práci se studenty vrátila k Peřinové úpravě Dona Juana v koláži s názvem *Juanovské variace*²⁵⁸, ve kterém byl použit jen krátký úryvek.

Amatéri tento text neinscenovali nikdy.

Jak chodil Kuba za Markytou

(režie Pavel Kalfus, výprava Jaroslav Doležal, hudba Martin Veselý, premiéra 31. 10. 1987)

Hra

Krátkou hříčku pro děti předškolního věku napsala Iva Peřinová pro herečku Zuzanu Schmidovou. V tomto případě šlo o dramatizaci pohádky bratří Grimmů. Pavel Vašíček hru označil jako „prostinkou pohádečku“.²⁵⁹

Sólovou tvorbou, pro tzv. divadlo jednoho herce, se v historii zabývala celá řada autorů. Specifika tohoto druhu jsou velmi nakloněna loutkovému divadlu. Jeho výskyt je velmi častý, úspěšný a loutkové inscenace divadla jednoho herce jsou pravidelně představovány na festivalech a přehlídkách v Česku²⁶⁰ i v zahraničí.

V příběhu je hlavním aktérem hloupý Kuba, který sám nepřemýšlí a pouze tupě plní rady své matky. Velmi jednoduchý příběh je postaven na stálém opakování téže situace – Kuba jde za

²⁵⁷ Schartová, M.: Jevištní symbióza loutky a herce – ověřování hypotéz, o.c., 90.

²⁵⁸ Klauzury DAMU, prem. 19. 6. 1995.

²⁵⁹ Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, Čs. loutkář 40, 1990, 10, 226.

²⁶⁰ Festival Divadlo jednoho herce Cheb, Přehlídka sólové tvorby pro děti Praha.

Markytou, protože ho tam poslala máma a na Markytin dotaz co přinesl vždy odpovídá stejnou větou: „Nic nenesu, sám dostanu”. Tak ho Markyta postupně obdaruje celou řadou věcí či živých zvířat, ale Kuba vše dělá se zpožděním a sám nepřemýšlí. Ve svém konání je velmi neúspěšný a například je téměř uvláčen k smrti krávou. Nakonec mu Markyta situaci usnadní a nabídne, zda ji nechce za manželku. Kuba se přesto k ničemu nemá a Markytu strčí do komína. Ta celá černá od sazí od Kubu uteče a už s ním nechce mít nic společného. Kuba zůstává sám se svojí hodnou a trpělivou mámou a usmívá se.

Princip vyprávění a opakujících se situací umožňuje spolupráci s dětmi a jejich představivostí a fantazií. Text dovoluje navázat opravdu úzký kontakt, vazbu mezi jevištěm a hledištěm. Jan Císař o tomto dialogickém principu uvažuje jako o osnově divadelnosti tohoto textu. A to je podle něj málo. Jde tu o: „...příběh hlupáka, jehož vtip spočívá v opakování jedné a téže situace. ... Ale má-li se vyloupnout plně a čitelně jádro Kubovy hlouposti, pak se tak může stát pouze tím, že se předvede stereotyp, který nedokáže zrušit. Pak možná to nebude jen příběh o hlupákovi, ale také téma neschopnosti přizpůsobit se skutečnosti, neschopnosti poznat realitu a vyrovnat se s ní.”²⁶¹

Tématem hry je nemožnost dorozumět se, diskomunikace mezi lidmi. Kuba se nedokáže vymanit z koloběhu svých činů. Jeho hloupost není důsledek, je to příčina. Výchozí situace hry je dána, Kubovo zmechanizované konání nemá řešení. Kuba to také nedělá schválně, on prostě jinak konat není schopen.

Inscenace (Divadelní představení)

Pavel Kalfus zavzpomínal na důvod vzniku této inscenace. V té době byla na repertoáru divadla kratší inscenace, která neměla ani hodinovou délku. Peřinová proto byla vyzvána k napsání

²⁶¹ (jac) [Jan Císař]: Komentář dramaturga, Čs. loutkář 41, 1991, 1, 23.

krátkého textu pro herečku Zuzanu Schmidovou, která měla o svou sólovou inscenaci velký zájem. Kalfusovi byla nabídnuta režie.

Výpravu, kterou si chtěl dělat režisér sám, nakonec přenechal realizátorovi loutek, Jaroslavu Doležalovi. Byl to kompromis, Doležal se energicky pustil do vymýšlení různých technologických triků loutek, nechtěl být ale pouhým prostředníkem, a tak nakonec dělal výpravu on.²⁶²

V případě této inscenace bylo možné ještě navštívit divadelní představení (inscenace se donedávna hrála). Z tohoto důvodu zde o tom podáváme zprávu s vědomím, že šlo jen o jedno konkrétní představení. Podle osobního prožitku je možné říci, že se děti zapojovaly do děje, hádaly příští dění a ihned velmi jasně pochopily Kubovu omezenost a snažily se mu radit. Zuzana Schmidová děti od začátku motivovala k aktivitě. Dotazovala se například na názvy různých darů, které Kuba od Markyty dostal. Děti měly za úkol buď poznat, co loutka či předmět označuje, nebo z kontextu odhadnout, co bude pravděpodobně Kuba s darem provádět.

Velmi jednoduchá byla výprava inscenace. Šlo o tzv. stolové loutkové divadlo. Na scéně stál stůl, kolem kterého Schmidová celý příběh odehrála. Na desce stolu byly zřetelně oddělené dvě části scény, zobrazující náves, uprostřed stál strom s ptáčkem na koruně. Kuba jde vždy z jedné části (z domova) do druhé části (k Markytě) a zpátky. Markytiny dary jsou vyndávány buď z prostoru vzadu pod stolem, kde jsou zavěšeny, nebo z dutin v desce stolu. K ukrývání různých předmětů také sloužil kostým herečky. Byla to praktická zástěra, s velkými kapsami, která mohla zároveň dětem připomínat domácí oděv maminky nebo babičky. Herečka byla naprosto nenalíčená. Celou dobu byla zcela odkrytá a viditelně manipulovala s loutkami, vybírala si je a často i

²⁶² Z osobního rozhovoru s P. Kalfusem, 20. 3. 2007 v Praze.

neskrývaně hledala. Děti tak měly čas na své tipy, k nimž byly mezitím vybízeny.

Loutky v inscenaci byly poměrně malé, dřevěné a bez povrchové úpravy. Markyta byla manekýn s vodicím ústrojím v zádech, stabilní, když ji herečka odložila, sama stála. Kuba byl marioneta na drátě, s pohyblivýma rukama a místo chůze jezdící na zvláštním, malém kolečku, které připomínalo artistické kolo. Také další loutky (kráva, apod.) byly vyrobeny s pohyblivými končetinami. Jejich ovládání byť omezené, bylo výrazné a přizpůsobené možností jednoho herce.

Charaktery postav velmi přesně rozlišovala herečka svým hlasem, jednotlivé opakující se promluvy byly snadno rozpoznatelné jako refrén v hudbě.

Autorem hudby k inscenaci byl Martin Veselý. Jednoduché melodie byly dobře zapamatovatelné a zvláště to platilo o Markytině pozpěvování. To odráželo i její momentální rozpoložení. Jednou radostné a krátké "tyajdádada", podruhé jen dlouhé a vysoké "ááájytajadáááá" a postupně umdlévající a protahované "ááchachaaáá". Pravděpodobně se tyto pěvecké projevy v jednotlivých představeních lišily, ale lze říci, že herečka tady využívala širokou škálu tónů, aby označila stupňující se tempo celé inscenace.

Zuzana Schmidová byla herecká osobnost, která zcela ovládala jeviště. Tato krátká pohádka jí umožňovala nasadit její pověstné tempo a přitáhnout pozornost všech diváků, dětí i dospělých. Jak o inscenaci poznamenal Pavel Vašíček, základem úspěchu bylo především strhující herectví, jež umožnilo předvést „zkonzentrovanou divadelnost“.²⁶³

²⁶³ Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, o.c., 226.

Další profesionální inscenace

Text se inscenoval společně s hříčkou Vladimíra Zajíce *Hrnečku vař* v Divadle rozmanitostí (loutková scéna Městského divadla v Mostě).²⁶⁴ Dramaturgem inscenace byl Pavel Polák. Text byl pro inscenaci mírně rozšířen, výtvarník použil maňásky a vše zcela skrytě hráli dva herci.

Ze života hmyzu (Motýlové, Kořistníci, Paraziti)

(režie Markéta Schartová, výprava Jaroslav Milfajt, hudba Slávek Janoušek, premiéra 15. 4. 1989)

Hra bratří Čapků

Bratři Čapkové napsali tuto hru společně.²⁶⁵ Poprvé vyšla knižně na podzim roku 1921 s ilustracemi Josefa Čapka. Světová premiéra proběhla záhy, 3. 2. 1922 v Národním divadle v Brně, v režii Bohuše Stejskala. Pražské Národní divadlo hru uvedlo o dva měsíce později, 8. 4. 1922, v režii Karla Hugo Hilara a výpravě Josefa Čapka. Hra byla označena pojmenováním féerická komedie. Zcela vyhovovala Hilarově tendenci ke grotesknosti a expresionismu.

Hra se dále hrála na řadě českých i světových jevišť. Vyvolala velkou diskusi o svém pesimismu. To přinutilo autory doplnit čtvrté vydání hry (v březnu 1924) předmluvou. V ní citují některé výroky kritiků: „úžasná satira na lásku, bohatství a válku“, „ošklivé, cynické a pesimistické drama, jemuž chybí pravda“, „ukrutný a špinavý kus symbolismu“, jinde „otvírač očí frivolních diváků“ a dokonce i výzvu „zabte je“. Na závěr čteme poznání. „...zlomyslný trik se nad očekávání podařil: bezpočet lidí rozpoznal člověka v té pokřivené grotesce a uvědomil si, že je cosi

²⁶⁴ Prem. 24. 2. 2006, r. Z. Říha, v. V. Brož, h. Z. Souček.

²⁶⁵ Společné dílo vyvolalo od samého počátku snahy různých badatelů určit, jaký je podíl obou sourozenců na jednotlivých textech. Tyto pokusy nebyly zcela neúspěšné, prováděly se pomocí analýzy samostatných děl a jejich srovnáváním s díly společnými a pomocí věcných údajů v předtím časopisecky uveřejněných povídkách nebo v korespondenci.

ošklivého, ukrutného a nicotného i tam, kde není zvykem to hledat. Nepsali jsme o lidech ani o havěti polní: psali jsme o jistých špatnostech. A to, bůhví, není špinavý pesimismus, shledá-li se, že špatnost je něco všivého a mizerného; není to ovšem ani povznášející, ani originální, ale o to tu skutečně nešlo.”²⁶⁶

Tvorbě bratrů Čapků se věnovala celá řada badatelů. Ve svých analýzách hry *Ze života hmyzu* v souvislostech časových a společenských popisovali genezi díla, tématické zdroje a zakotvení v soudobých názorových směrech. Věnovali se struktuře hry - třem oddílům (Motýlové, Kořistníci a Mravenci) - i jednotlivým postavám. Zvláštní pozornost přitom patřila postavě tuláka, který je komentátorem, ale též do děje zasahuje. Druhou, průběžně se připomínající postavou ve sledu epizod této hry, je kukla, která nese silné poselství – v závěru se zrodí a vzápětí se její jepičí život končí. V této souvislosti je zvláště pozoruhodná obsáhlá práce Františka Černého, která se důkladně věnuje nejen analýze dramatického textu, ale též všem dostupným kritickým ohlasům prvních dvou inscenací tohoto díla v Čechách.²⁶⁷

O eventuální možnosti hrát tento text v loutkovém divadle se otevřela diskuse už ve 20. letech 20. století. Úvahy byly v souvislosti s tehdejšími stavem tohoto divadelního druhu u nás dost naivní. Například Čeněk Klika navrhoval ve svém článku „Jak získati dospělé pro loutkové divadlo”²⁶⁸ repertoárové rozšíření i o hry moderních autorů, jako třeba Dykova *Ondřeje a draka* nebo právě *Ze života hmyzu* a *RUR*. Tento dobový názor obsáhle citoval a komentoval M. Česal: „Nedejme se mýlit ani naivitou dramaturgických návrhů produkcí pro dospělé... to jsou dodnes fantómy jakéhokoliv konkrétního uvažování na téma co hrát pro dospělé v loutkovém divadle.”²⁶⁹

²⁶⁶ Bratři Čapkové: *Ze života hmyzu*, Praha 1924.

²⁶⁷ Černý, F.: *Premiéry bratrů Čapků*, Praha 2000, 104-175; rozsáhlá bibliografie tamtéž 431-434.

²⁶⁸ Klika, Č.: Jak získati dospělé pro loutkové divadlo, *Loutkář* 15, 1928, 1, 10-12.

²⁶⁹ Česal, M.: *Kapitoly z historie loutkového divadla*, Praha 1984, 8-9.

Historií snah o inscenování *Ze života hmyzu* loutkami²⁷⁰ se zabýval ve svém hodnocení Skupovy Plzně '90 i Pavel Vašíček. Text podle něj „představuje už po léta jakýsi loutkářský ‘mindrák‘. Hra, která se na první pohled jeví jako velmi vhodná pro loutky, se při druhém pohledu rozkryje jako hra, která je svým hlubším smyslem loutkám uzavřena na deset západů. Ne náhodou ji méně nadějní adepti studia na KLAMU nadšeně nabízejí.“²⁷¹ Podle jeho názoru je základním předpokladem pro cestu *Hmyzu* do loutkového divadla pouze výrazná adaptace.

Hra

Iva Peřinová označila svou úpravu jako scénickou koláž. O ní napsala do programu k inscenaci: „Vybrané scény ze hry bratří Čapků – jejich objem i hmotnost – naši koláž určují a pojmenovávají. To, co je vlepeno, jsou ozvy, rezonance, glosy na okraj.“²⁷² Tyto rezonance představují připsané písně, které významotvorně doplňují jednotlivé postavy hry. Pro následnou inscenaci vznikl útvar, blížící se revui nebo muzikálu, pevně propojený s hudbou Slávka Janouška.

S nápadem upravit tuto hru přišla sama autorka. Podle vzpomínek režisérky Schartové vznikala text už od začátku roku 1988.²⁷³ V diskuzích s inscenátory se koncipovala budoucí podoba hry. Schartová navrhovala ve shodě s autorkou zcela vynechat Mravence. Postavu tuláka, obtížně hratelného a neaktuálního, Peřinová nahradila chórem - kolektivním člověkem.

Úprava byla odvážná a zásadní. Peřinová navíc zredukovala Motýly a více se zaměřila na Kořistníky. Podle Janáčka Peřinová ve své úpravě „využila spíše kousavých a ironických pasáží

²⁷⁰ Vašíček uvádí jemu známé pokusy: dvě amatérské inscenace v Kutné Hoře (1949, 1955 – marionetami) a inscenaci Velkého leningradského loutkového divadla (1960) pod názvem *V zlatém ráji*.

²⁷¹ Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, o.c., 225.

²⁷² Peřinová, I.: Jak vzniká (někdy) koláž, In: Program k inscenaci, uloženo v archívu Naivního divadla Liberec, č. 178.

²⁷³ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze.

komponovaných nejpravděpodobněji Karlem Čapkem.”²⁷⁴ Vliv na práci měla samozřejmě politická atmosféra ve společnosti v době vzniku textu i zkoušek inscenace (ty probíhaly v období po Palachově týdnu v lednu 1989).²⁷⁵ Vašíček později tuto dobu označil za „vrcholící stagnaci, či spíše stagnující perestrojku“.²⁷⁶

Úpravy si všímá podrobně i Jiří Janáček v Čs. loutkáři. Hned v úvodu autor rozebírá nános inscenační tradice hry bratří Čapků a odvážnost loutkářů, že se vůbec k tomuto textu odhodlali. Kritik tuto odvahu cení, ale zároveň lituje postavy Tuláka, představitele ”člověčiny”. Vzápětí však uznává přínos tohoto postupu, jeho oprávněnost dokládá diváckou odezvou. „Sedíte-li v tak mladém a živě reagujícím hledišti, cítíte, že ta dnešní ”člověčina“ je úplně jiná. Brání se hlubokomyslným úvahám, potřebuje přímočarost. Nestačí jí pouze vysvětlovat, interpretovat nápady, postřehy nebo mluvit o přeměně. To vše jsou jen slova, slova, slova.”²⁷⁷

Článek dále cituje výše zmíněnou debatu o pesimismu hry *Ze života hmyzu* a reakci bratří Čapků. Z ní mimo jiné vyplývá, že by Peřinová úprava nemusela být autorům zcela proti mysli. Neboť nahrazení Tuláka jakýmsi chórem lidu obecného souzní s jejich poznámkou: „Vy, diváci, při naší hře nejste ani motýly, chrobáky ani mravenci, ...; vy sami jste tuláky ...”.²⁷⁸

V textu, který dostali herci do zkoušek a který byl k dispozici jako inspicientská kniha, je na obálce název *Koláž ze života hmyzu*. Na další stránce je už běžná titulní strana, zde je název *Ze života hmyzu* (*Motýlové, Kořistníci, Paraziti*) s uvedením, že jde o scénickou koláž ze hry bratří Čapků, autorkou úpravy a textů písní je Iva Peřinová. Text je datován rokem 1988.

²⁷⁴ Janáček, J.: Stará hra o mladé naději, o.c., 8.

²⁷⁵ Schartová, M.: Jevištní symbióza loutky a herce – ověřování hypotéz, o.c., 90.

²⁷⁶ Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, o.c., 225.

²⁷⁷ Janáček, J.: Stará hra o mladé naději, Čs. loutkář 40, 1990, 1, 8-9.

²⁷⁸ Čapek, J. – Čapek, K. : O pesimismu hry *Ze života hmyzu*, The New York Herald 9. 3. 1923.

Na následující stránce pod nadpisem osoby následuje popis: X – blíže neurčený člověk (též herec), jehož charakter není ničím mimořádný ani neobvyklý; a XXX – skupina herců (též lidí), kteří hrají i zpívají o lidských špatnostech a trochu i o naději. Pod tím je nadpis Jejich role, a pod ním následuje soupis všech hmyzích postav hry.

Z toho vyplývá, že autorka zvolila opět vícevrstevnatou strukturu. V jedné vystupuje jakýsi člověk X (jeho představitelé se průběžně mění) a lidé XXX, tedy skupina či chór. V druhé linii hry vystupují jednotlivé postavy ze hry Čapků – představování (hraní) jsou oním chórem lidí XXX.

Zase jde tedy o divadlo na divadle. To se zřetelně ukazuje už v první scéně hry, kde se během zpěvu úvodní písně doslova mluví o tom, co se bude hrát, oslovují se potenciální diváci a je též vyslovena omluva za to, že „totiž ke známé hře přistupovali takhle po svém.“ Dále se v textu stále na tento rámec upomíná, zpravidla po písni se objevují věty jako: „Pardon, promiňte... Tohle zpívání do té hry samozřejmě nepatřilo...“, nebo: „Vraťte to, ale honem“.²⁷⁹

Další odkazy k divadelnímu provedení nalezneme v písni Motýlů. Úvodní slova zní „před náma tma“ a následuje vyprávění o bujném snu herce, během něhož se hledají ony vlnadné ženy mezi potenciálními diváky. „Řeknu vám jedna z nich dodnes mě zajímá, Není to vzadu ta nazrzlá blondýna?“

V textu je zařazena také jakási vysvětlovací pasáž, ve které autorka připomíná diskusi o pesimismu hry přímou citací bratří Čapků, která již byla v této práci uvedena.²⁸⁰ Citace je zakončena poznámkou: „Tohle řekli už bratři Čapkové v předmluvě ke své hře...“.

Z analýzy textu úpravy lze doložit, že repliky tuláka byly použity, autorka je rozdělila mezi chór - kolektivního člověka.

²⁷⁹ Peřínová, I.: Ze života hmyzu, inspičientská kniha, xerox v osobním archívu.

²⁸⁰ viz pozn. č. 278, Čapek, J. – Čapek, K. : O pesimismu hry Ze života hmyzu, o.c.

Tímto rozdělením Peřinová lépe vystihla lidskou netečnost a sobectví. Chór například reaguje na Lumkovu vraždu Cvrčkové: „X: On ji zabil, X: On ji vážně zabil..., X: A nikdo nic..., X: Nikdo nic neviděl, X: Co se stalo? X: Já nevím... já ne... já tady od toho nejsem.“²⁸¹

Dále je zřetelná shoda ve vyznění jednotlivých použitých epizod – smysl konání a jednotlivé charaktery jsou zachovány – jsou pouze zkrácené a zrychlené. Vzhledem k charakteru předlohy (hra bratří Čapků je v podstatě hrou dobovou, zobrazuje společnost po I. světové válce) se hmyzí postavy svým napodobováním lidí obracely k soudobým typům z lidského společenství.

K tomu také výrazně přispěly texty připsaných písní a s tím i proměna žánru. Šlo o v Naivním divadle ověřenou formu hudebního divadla, v tomto případě o muzikál. Písně také tvořily onu textovou koláž, jejich texty zachovávaly věcnou souvislost s textem hry bratří Čapků, navíc ostentativně odkazovaly k soudobé životní a společenské situaci. Jak poznamenal Pavel Vašíček, šlo o: „písňové texty, jež Čapky naznačená témata aktuálně vyhrocují“.²⁸²

V úvodní písni se zpívá o potřebě odvalit kámen, v písni Motýlové se vyznává muž ze své posedlosti ženami, v písni Chrobáci se zpívá o vkladní knížce (té útlé knížce lásky, jejíž děj se stále přepisuje), v písni Larvičky je velmi silně naznačena bezmoc nad závislostmi (vznikajícími z pouhé nudy). V písni Cvrčkové se jedinečně odhaluje závistivá povaha zvědavé klepny, v písni Motýlice se přelétavá žena vyznává ze svých životních hodnot a tužeb, kterých dosahuje pomocí mužské náklonnosti. V písni Lumkové dává otec dětem rady jak přežít v současném světě, učí je výhodám pokřivené morálky.

²⁸¹ Peřinová, I.: Ze života hmyzu, text uložen v kDÚ, sign. P 15 897.

²⁸² Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, o.c., 225.

V písni Parazita se odehraje příběh červotočů, kteří si našli svůj domov v noze od klavíru. Otázka vyřčená na konec vyhrocuje celý příběh. Parazit se ptá: „Kdo sežral tu nohu, která nesla tělo? Kdo zlomil to křídlo? Kampak doletělo?“ Metafora dlouhodobého a destruktivního rozpadu byla v době vzniku aktuálním zobrazením politické situace. Ve finální písni Jepic zrozená kukla (jepice) prohlašuje, že totiž není hmyz, umí: „... pusou mluvit mluvit slova, To ať se jepice jdou schovat, A nová platná formulovat, Když ovšem ... mám svůj čas.“, píseň vrcholí sborovým: „Ještě že nejsme hmyz, Máme skoro vždycky tváře skoro lidský, Ještě že nejsme hmyz.“

Autorka podle Janáčka vytvořila sevřené hudební obrazy, v nichž vyjádřila bolesti tehdejšího světa.²⁸³ Právě písně dodaly textu další vrstvu, spojení výpovědi původní a nově připsané ve své protikladnosti znamená významný myšlenkový přínos.

Inscenace

Inscenaci se pokusíme rekonstruovat na základě recenzí a hodnocení Skupovy Plzně '90. Zachovala se též inspicientská kniha, která přesně zaznamenává princip střídání scén loutkových, hereckých a hudebních a místy popisuje hereckou akci. K dispozici bylo také hodně fotografií²⁸⁴ z archívu Naivního divadla. Československá televize natočila záznam divadelního představení v roce 1993²⁸⁵. Režisér Balajka pracoval s detaily, střihem a použil i záběry, které divadelní divák nikdy vnímat nemohl, naopak nepoužil vše, co divák během divadelního představení viděl. Proto je v tomto případě záznam ne dokumentární, ale stylizovanou verzí divadelní inscenace.

Dle Janáčka se režisérka Schartová svým pojetím zbavila lyrizujících přístupů a respektovala úpravu. Pracovala v intencích

²⁸³ Janáček, J.: Stará hra o mladé naději, o.c.

²⁸⁴ Viz příloha č. 5.

²⁸⁵ Záznam uložen ve videotéce DÚ pod sign. DV-0730.

satirické nadsázky, ostrými až filmovými střihy střídala hru loutek a hru nezakrytých herců. Toto střídání, které konfrontovalo herce a loutky, bylo zdrojem vtipných hereckých kreací.²⁸⁶

K tomu se režisérka později vrátila ve své habilitační práci. „Jak v tomto podobenství o ryze lidských vlastnostech promítnout princip různých materiálů herectví? Zvolili jsme nakonec systém jakéhosi prolínání. Každá nová scéna je uvedena idylickým obrázkem roztomilých loutek, které po vzoru televizních broučků šveholí svůj text, aby se záhy prolnuly do groteskních postav herců se znakovými kostýmy – chrobáčí krovky, lumčí kladélko, cvrččí límce, jepičí oči atd.“²⁸⁷

Pro lepší názornost zde uvádíme příklad střídání scén z úvodní části Cvrčkové. Loutky odříkají lyrický text příchodu k novému domečku. „Cvrček: ... Miláčku, musíš být opatrná. Když čekáš rodinku... Tak jak se ti tu líbí? Cvrčková: Ach, Cvrčku, jak jsem unavena! Cvrček: Odpočiň si, dušinko, tak. Cvrčková: Ta dálka! A to stěhování! Ne, Cvrčku, ty nemáš rozum! ... Cvrček: Panečku, tady bydlel jiný cvrček. Cvrčková: Ale? A proč se odstěhoval?“ Následuje střih, v inspicentské knize označený poznámkou živě. „Cvrček: Hihhi, jo, ten se odtěhoval! Maminko, kukuč! Mámo, mamuško! Maminečko! Cvrčková: Ale nezlob, ty ošklivý! Cvrček: Já jen tak. Paní Cvrčková nebude chovat, i kdepak! Co si to o ní myslíte!“ Připsaná poznámka popisuje hereckou akci. Herci v počátku sedí v objetí, s poslední větou Cvrček Cvrčkovou píchne do břicha.²⁸⁸

Z uvedené citace a příkladu je patrný rozdíl v koncepci obou přiřazených scén. Přechod je velmi náhlý, uprostřed rychlého dialogu. Loutková část je tou lyrickou, uhlazenou, herecká část je plná nadsázky a grotesknosti. K tomu přispívala herecká akce,

²⁸⁶ Janáček, J.: Stará hra o mladé naději, o.c.

²⁸⁷ Schartová, M.: Jevištní symbióza loutky a herce – ověřování hypotéz, o.c., 91.

²⁸⁸ Bratři Čapkové - Peřinová, I.: Ze života hmyzu, inspicentská kniha, xerokopie v osobním archivu autorky práce, 22.

výtvarná stylizace loutek a kostýmů herců. Janáček připomenul, že toto řešení vyžaduje „brilantní souhru“, každé zaváhání narušuje tempo a rytmus inscenace.²⁸⁹

Janáček připomíná určitou přechodnou situaci v hereckém souboru Naivního divadla. V této době se částečně obměňoval soubor, přišlo několik mladých absolventek. To se týkalo hlavně rolí Motýlic.²⁹⁰ Přístup Fantlové k roli Cvrčkové přirovnal Vašíček k dilematu Vladislava Vančury v *Rozmarném létě*, ten se pokusil „zobrazit malost a přitom umělecky nepodlehnout této malosti“. Herečka to podle něj vyřešila stejně úspěšně jako tento klasik.²⁹¹

Chór tvořili všichni herci, jednotlivé repliky si mezi sebou dělili. Zásadní však byla jeho přítomnost během písňových scén. Při nich se shromáždili všichni na scéně, ve funkčním prostorovém rozvržení se mísila živě produkovaná hudba zpěv. Hrало se na kytary, kontrabas, flétnu, roh, tamburínu a bubínky. Chór se také účastnil hereckých akcí, v jednom okamžiku se mezi hudebníky vmísila Iris a ti si s ní, coby laškovní členové kapely, nepěkně pohráli. Výrazným členem tohoto chóru-hudebního tělesa byl zejména Milan Hlavsa, který také hrál Viktora, Cizího chrobáka a zpíval také část písně Parazitů společně se Zdeňkem Peřinou.

Výtvarníkem inscenace byl Jaroslav Milfajt. Janáčka výprava inscenace zklamala. „Pojednání jevištního prostoru bylo poměrně těžkopádné a někdy nedávalo dosti místa proměnám a rozehrávání situací.“²⁹² Pozadí scény tvořila látková stěna, snad stráž, v níž se nacházelo několik hmyzích děr a důlků (domeček Cvrčků, úkryt larvičky). Z obou stran na stráž přiléhalo látkou

²⁸⁹ Janáček, J.: *Stará hra o mladé naději*, o.c.

²⁹⁰ Clythie a Larvička (Zuzana Kunešová - později Kolomazníková), Iris (Kateřina Zatovičová). Během divadelního života inscenace se navíc role Iris dvakrát přepsala (Miriam Pešková je zachycena v televizním záznamu). Felix (Dušan Palenčár), Viktor (Milan Hlavsa), Chrobák (Jiří Švec), Chrobačka (Zuzana Schmidová), Lumek (Milan Hodný), Cvrček a Otakar (Petr Pešek), Cvrčková (Helena Fantlová), Parazit (Zdeněk Peřina).

²⁹¹ Vašíček, P.: *Konečná a přestupní stanice*, o.c., 225.

²⁹² Janáček, J.: *Stará hra o mladé naději*, o.c.

zakrytá prudká schodiště, která tvořila přístupovou i únikovou cestou herců během výstupů hmyzích postav.

Před stěnou ležel velký plochý kámen, dějiště mnoha epizod. Sborové hudební výstupy se přesunuly před samotnou scénu. Loutkové předehry se odehrávaly podle technologie vodění před vchodem do důlku či v jiném prostoru před látkovou stěnou.

Podle fotografií i televizního záznamu byly použité loutky rozličných technologií. Ovládány byly buď skrytě nebo viditelně, jak dokazují fotografie i svědectví pamětníků. Motýli se výtvarně velmi blížili realitě, byli ovládáni pomocí teleskopického rybářského prutu, proto působili dojmem skutečného neposedného poletování. Jejich křídla prosvěcovalo barevné světlo. Chrobáky zastupovaly marionetky na nitích, stejně tak jako lumka. Cvrčkové byli pohybliví malí manekýni. Podobně byla ovládána larvička. Kukla měla tvar prosvětleného oválu, zavěšeného a ovládaného z horní části scény. Loutky byly dvě, menší a větší, což odráželo rychlý růst kukly.

Kostýmy herců nesly znaky použité už u loutek. Motýli měli přišité barevné pruhy látky či pláště se stejnými dekory, Chrobáci měli na zádech mohutné krunýře a na rukou velké rukavice. Cvrčkové měli vycpanou postavu zvýrazněnou mohutným svetrem a na krku vysoký límec, v jejich případě byla podoba s loutkou velká. Lumek měl ke kostýmu přichycené obrovské kladélko, kterým ohrožoval všechny přítomné na scéně. Parazit v běžném konfekčním obleku měl odhalenou blýskavou růžovou košili, která také připomínala jeho loutkovou podobu.

Jak již bylo v předešlé kapitole řečeno, velmi důležitou roli v inscenaci měla hudba. Tu složil Slávek Janoušek. Jak vzpomíná režisérka inscenace i sám Janoušek, s nápadem oslovit právě jeho přišel výtvarník Jaroslav Milfajt.²⁹³ Folková hudba byla v té době

²⁹³ Z osobního rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze; emailová korespondence s S. Janouškem ze dne 26. 3. 2007.

velmi oblíbená a navíc s sebou nesla aktuální a protestní charakter. Všichni pamětníci potvrdili, že spolupráce byla oboustranně příjemná.

Janoušek přijel na několik představení do Liberce, aby poznal pěvecké schopnosti herců. Převzal texty a zkomponoval a sám nahrál zaranžované písně na kazetu. S režisérkou inscenace i autorkou hry byl stále v kontaktu. Herci se podle nahraných aranží učili své party. Inspicientka inscenace Markéta Hoskovcová vzpomínala, že někteří s tím měli velké problémy. Například Zuzana Kunešová (později Kolomazníková) žádala, aby její píseň dal skladatel o tóninu níž, nevěřila, že ji takto uzpívá. Janoušek ji ale přesvědčil, že na to má a že je důležité, aby píseň zazněla přesně takto. Herečka potom brala poctivě lekce zpěvu a opravdu ji zazpívala tak, jak byla původně napsaná. Helena Fantlová vždy zpívala výborně a její písnička přesně seděla k jejímu hlasu a jejímu herectví. Dušan Palenčár také dlouho svou píseň zkoušel, ale tady šlo spíše o těžší výrazovou stránku než pěveckou.²⁹⁴

Janoušek vyzdvihl i práci korepetitora, s jehož pomocí se dosáhlo pro obě strany uspokojivého výsledku. Na spolupráci vzpomíná s radostí a představení, která zhlédl, má stále v živé paměti. Texty písní zařadil do svého *Téměř kompletního zpěvníku*²⁹⁵, kde lze u písně *Učte se, děťátka* nalézt komentář, že přestože jde o píseň z divadelní inscenace, rád ji hraje na koncertech.²⁹⁶

I živě produkovanou hudbu kritici komentovali. Janáček ocenil všestrannost herců, zato Keroušová (ve svém hodnocení Skupovy Plzně '90 – tedy už po převratu – společně s inscenací *Strakonického dudáka* v DRAKu) přes vyjádření obdivu k muzikálnosti souboru, projevila jistou obavu. „Nejnápadněji se klišé projevuje v živém muzicírování nemuzikantů... Ale co dělat,

²⁹⁴ Z osobního rozhovoru s M. Hoskovcovou, 10. 10. 2006 v Praze.

²⁹⁵ Janoušek, S.: *Téměř kompletní zpěvník*, Ústí nad Orlicí 2006.

²⁹⁶ Tamtéž, 227.

stereotyp už vynikat živostí nemůže. Ostatně teď se bude profesionalita chápat podle západního pojetí (ševče, drž se svého kopyta).“²⁹⁷

Další profesionální inscenace

Prem. 15. 6. 1996 Horácké divadlo Jihlava, r. Václav Beránek, v. Kristina Novotná, h. Slávek Janoušek.

²⁹⁷ Keroušová, E.: Mírný pohyb, mírné pochybnosti, Čs. loutkář 40, 1990, 10, 227.

Závěr

V analýze výběru textů Ivy Peřinové a jejich inscenací v Naivním divadle se naše práce pokusila doložit, v jakém vzájemném vztahu vznikal text a jeho následné inscenační pojetí. Zařazené inscenace byly na jedné straně vybrány pro jejich úspěšnost (u odborné kritiky i u diváků) a na druhé straně práce pro srovnání analyzovala inscenaci, která povedená nebyla, ovšem text Ivy Peřinové měl v době svého vzniku velký potenciál.

Tvorba Ivy Peřinové do roku 1989 se ukázala být spjatá s budoucím inscenačním týmem. Autorka zpravidla psala na vyslovenou objednávku, či na předem dané téma. Spolupráce s režisérkou Schartovou byla velice těsná, režisérka a autorka během ní ale nevytvářely jednotlivé detaily inscenace, o čemž svědčí zaznamenané vzpomínky. Postavy her byly často psány hercům na tělo. Autorka chodila na zkoušky, s textem průběžně pracovala a někdy jej částečně měnila i po premiéře. V případě hry *Poslechněte, jak bývalo* se text výchozí (ten, který Iva Peřinová odevzdala do zkoušek) a text dochovaný v archívu divadla odlišuje, srovnání obou verzí dokládá práci na textu ve prospěch jeho pozdější jevištní účinnosti. Tato spolupráce a provázanost s autorkou je jedním ze základních charakteristik autorského divadla.

Podle shromážděných informací Iva Peřinová psala samostatně a nezávisle a s režisérkou Schartovou probírala jenom základní rysy nebo výchozí témata budoucího dramatického textu, např. inspirační oblast, ze které bude dílo vycházet (kramářské písně, juanovský mýtus apod.). Diskuze se vedly o tématu, o dramaturgickém záměru budoucí inscenace, o obsazení rolí (v divadle se bezpochyby musel brát ohled na stávající herecký soubor), ale o přesném režijním či výtvarném provedení se nemluvalo. Teprve až relativně hotový text se při zkouškách konfrontoval s inscenační představou režiséra a to ho dotvářelo.

To dokládají i okolnosti vzniku inscenace *Putování Dona Juana*. Iva Peřinová zpracovala zadané téma, ale výtvarné a režijní zpracování mělo za výsledek inscenaci zdlouhavou a nepovedenou. Důvodem byla zásadní neshoda v pojetí jednotlivých linií příběhu a vnitřní strukturovanost textu, která se zvolenému přístupu vzepřela. Postavy hlavního příběhu putování s mrtvolou nechala režisérka hrát velkými maňásky a lyrická intermezza živými herci. Pozdější inscenace téže režisérky v Bulharsku dosvědčila, že opačné pojetí linií příběhu podpořilo vyznění textu.

Na základě sebraných materiálů se tedy dá usuzovat, že tvorba Ivy Peřinové byla v 70. a 80. letech 20. století velmi ovlivněna pracovním prostředím a podmínkami, iniciována a podporována důvěrně známým tvůrčím kolektivem. Zároveň také sama Iva Peřinová svými texty podněcovala a inspirovala inscenační a herecký soubor v libereckém Naivním divadle. Můžeme na tomto místě vyslovit myšlenku, že v jiném prostředí by se Iva Peřinová do psaní pustila jen těžko a její texty by se možná na jeviště nedostaly.

Pokusíme-li se o srovnání tvorby Ivy Peřinové v námi vybraném období a v období po roce 1989, najdeme shodné rysy, ale též zásadní odlišnost. V současné spolupráci s týmem Tomáš Dvořák–Ivan Nesveda (režisér a výtvarník) z plzeňského divadla Alfa jde o jiný typ spolupráce. Tomáš Dvořák a Ivan Nesveda s Ivou Peřinovou už od počátku, už při tvorbě textu, promýšlejí inscenační ztvárnění, všechny nápady i záměry navzájem konzultují.²⁹⁸

Jiné rysy autorského divadla nalézáme i ve výběru témat a způsobu, jakým je Iva Peřinová přizpůsobuje látce, propojuje s následnou inscenační podobou a vytváří konkrétním hercům na tělo. Práce se známými typy, postavami či díly a jejich nové vztahy

²⁹⁸ Peřinová, I.: Někdy trochu ulítnu..., o.c.; Peřinová, I.: Bezhlavého rytíře jsem původně psala pro loutky, rozmlouval red., Karlovarské noviny, 24. 4. 2004, 11.

a významy naznačují míru autorčiny hravosti, nadhledu a sebeironie, která se v celém jejím díle skrývá. Porovnáním textů z počátku její tvorby (např. *Poslechněte, jak bývalo*) a z období 2. poloviny 80. let (*Putování Dona Juana* nebo *Ze života hmyzu*) se lze přesvědčit, jak Iva Peřinová nalézala svůj vlastní, nezaměnitelný styl. Zároveň její texty odkazují na schopnost hrát si, hledat, jinak řečeno zaujmout jak děti tak dospělé.

Vybrané hry Ivy Peřinové a jejich následné inscenace v letech 1977-1989 konvenovaly se stylem divadla, postavy v sobě v mnoha případech nesly charaktery jednotlivých herců souboru. Šlo o autorskou tvorbu, která v sobě obsahovala spíše než přesné inscenační řešení cosi jako divadelní poetiku (antiiluzivnost, jevištní symbiózu herce a loutky). Také proto se, možno-li s odstupem usuzovat, námi vybrané texty ze sledovaného období jinde (až na výjimky) neinscenovaly.

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA Č. 1	2
SOUPIS DIVADELNÍCH HER	2
PŘÍLOHA Č. 2	4
OD LIBERECKÝCH LOUTKÁŘSKÝCH TRADIC KE STATUTÁRNÍMU LOUTKOVÉMU DIVADLU. 4	
<i>Loutkové divadlo v Liberci - první zmínky a amatérská etapa</i>	4
<i>Vznik statutárního loutkového divadla v Liberci</i>	7
PŘÍLOHA Č. 3	11
PODROBNÉ OBSAHY DĚL	11
<i>Jiří Trnka: Zahrada</i>	11
<i>Iva Peřinová: Poslechněte, jak bývalo</i>	12
<i>Iva Peřinová: Turandot ukrutnice</i>	17
<i>Iva Peřinová: Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská</i>	22
PŘÍLOHA Č. 4	30
IVA PEŘINOVÁ.....	30
PAVEL POLÁK.....	33
MARKÉTA SCHARTOVÁ.....	35
PAVEL KALFUS	36
ZUZANA SCHMIDOVÁ	36
PŘÍLOHA Č. 5	38
FOTOGRAFIE Z PŘEDSTAVENÍ.....	38
PŘÍLOHA Č. 6	60
NOTOVÉ ZÁPISY.....	60

Příloha č. 1

Soupis divadelních her

(první údaj označuje rok vzniku, premiéry se uskutečnily většinou v Naivní divadle Liberec, v závorce dostupné vydání)

1. *O dráčku, který nejdřív lechtá*, 1972, prem. 29.1.1973 NDL,
2. *Branka zamčená na knoflík*, 1976, prem. 27. 1. 1977 NDL, (Dilia 1980),
3. *Poslechněte, jak bývalo*, 1977, prem. 10. 2. 1978 NDL,
4. *Pohádky na draka*, 1979, prem. 17. 9. 1980 NDL, (Dilia 1980),
5. *Turandot ukrutnice*, 1981, prem. 12. 2. 1982 NDL,
6. *Loupežníci na Chlumu*, 1982, prem. 30. 6. 1983 DRAK, (Dilia 1994),
7. *Košile pro Jánošíka*, 1983, prem. 17. 5. 1984 NDL,
8. *Brum, dům, Ťululum*, 1984, prem. 21. 9. 1984 NDL,
9. *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, 1985, prem. 12. 12. 1985 NDL,
10. *Deset černoušků*, 1986, prem. 11. 9. 1986 NDL, (Dilia 1987),
11. *Jak chodil Kuba za Markytou*, 1987, prem. 31. 10. 1987 NDL,
12. *Kolíbá se velryba*, 1987, prem. 24. 9. 1988 NDL, (Dilia 1990),
13. *Ze života hmyzu (Motýlové, Kořistníci, Paraziti)*, 1988, prem. 15. 4. 1989,
14. *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, 1989, prem. 24. 2. 1990 NDL, (SAD 9, 1998, 5),
15. *Pohádka do dlaně*, 1991, prem. 28. 9. 1991 NDL, (Dilia 1991),
16. *Jak dostal Janek princeznu*, 1991, prem. 13. 6. 1992 NDL,
17. *Bezhlavý rytíř, též Koranto a Špadolino aneb Obležení hradu Valečova*, 1992, prem. 16. 10. 1993 NDL, (Dilia 1994),
18. *Popelka*, 1993, prem. 17. 3. 1994 NDL,
19. *Alibaba a čtyřicet loupežníků*, 1994, prem. 2. 12. 1994 NDL, (SAD 8, 1997, 4),
20. *Válka s mloky*, 1994, prem. 19. 5. 1995 NDL,
21. *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa*, 1996, prem. 11. 10. 1996 NDL, Loutkář 1996/12,
22. *Vánoce s Kulišákem*, 1996, prem. 5. 12. 1996 NDL,
23. *Vodníci pod kamenem*, 1997, prem. 29. 11. 1997 NDL,
24. *Čarovná rybí kostička*, 1997, prem. 22. 5. 1998 NDL,
25. *Líný Lars a žabka kouzelnice*, 1998, prem. 25. 9. 1998 NDL,

26. *Jeminkote, Psohlavci*, 1999, prem. 11. 10. 1999 Divadlo Alfa Plzeň, (SAD 10, 1999, 6),
27. *Zvířecí divadlo*, 1999, prem. 3. 12. 1999 NDL,
28. *Křesadlo aneb Pak že není Apolena chytrá*, 2000, prem. 6. 10. 2000 NDL, (Loutkář 50, 2000, 6),
29. *Máme kliku pohádkovou*, 2002, prem. 15. 2. 2003 NDL,
30. *Čerti z Ještědu*, 2003, prem. 11. 10. 2003 NDL,
31. *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla*, 2004, prem. 19. 2. 2005 NDL, (SAD 16, 2005, 2),
32. *Janek a kouzelná fazole*, 2005, prem. 11. 2. 2006 NDL,
33. *Sůl je nad zlato!*, 2006, prem. 17. 2. 2007 NDL.

Texty psané přímo pro SAD:

Také o loutkovém divadle... - za pět minut dvanáct, (SAD 10, 1999, 6),
Strýček Noe (zlehýnka o potopách světa). In: Standa má problém a další malé hry pro velké sadisty, vydal SAD jako přílohu ročníku 16, Praha 2006.

Texty příležitostné:

Pašík Vašík, Dramatické obrázky ze života P. V., (Loutkář 47, 1997, 1-2, 39),
Vy neznáte Krutihlava?, prem. 13. 12. 2000 Říše loutek

Příloha č. 2

Od libereckých loutkářských tradic ke statutárnímu loutkovému divadlu

Loutkové divadlo v Liberci - první zmínky a amatérská etapa

V Liberci, či německy v Reichenbergu¹, má loutkové divadlo silnou tradici. Zatím nejstarší zpráva o loutkářském dění v tomto městě pochází z roku 1603, kdy zde jakýsi muž předváděl, pravděpodobně na mechanickém loutkovém divadle, pašijovou hru.² V 18. století hráli s loutkami členové punčochářského cechu³ a později sem pravidelně zajížděli kočovní marionetáři. Na jejich vystoupení v Liberci začátkem 19. století emotivně vzpomíná Václav Alois Svoboda Navarovský ve svých vzpomínkách z mládí⁴. Na přelomu 19. a 20. století se Liberec s rychle se rozvíjejícím průmyslem zařadil mezi největší města na našem území a tomu odpovídal i narůstající kulturní ruch. Ačkoli v té době to bylo město výrazně německé, pouze s menšinovým českým obyvatelstvem, už v letech 1900 - 1906 zde členové Sokola hráli české loutkové divadlo.⁵

Ovšem největší rozmach českého amatérského loutkářství v Liberci spadá do meziválečného období 20. století. V té době tu dokonce po tři

¹ Liberec byl na konci 19. století převážně německým městem se 7% českou menšinou. Po 1. světové válce se národnostní složení stalo problémem, vznikla zde dokonce provincie Deutsch-Böhmen s vlastní vládou, měnou a Libercem jako hlavním městem. Usilování o odtržení od ČR ukončila až československá armáda, jež území téměř bez boje obsadila. Liberec se stal v meziválečném období centrem německého nacionalismu, v roce 1935 vyhrála volby Sudetoněmecká strana (SdP), s místním rodákem Konradem Henleinem v čele. V letech 1938 – 1945 se Sudety staly součástí Velkoněmecké říše a téměř všechno české obyvatelstvo bylo vyhnáno do vnitrozemí. V období 1939 – 1945 zde bylo centrum říšské župy Sudetenland. Po skončení 2. světové války byli během dvou let vysídleni Němci. Liberec přestal být roku 1949 statutárním městem a stal se správním střediskem Libereckého kraje. Po jeho zrušení v roce 1960 byl Liberec pouhým okresním městem v rámci Severočeského kraje, spravovaného z Ústí nad Labem.

² Ron, V.: O starém divadle v Liberci, Zprávy České besedy č. 77, Liberec 1994, 4.

³ Dubská, A.: Zapomenutý střípek z historie loutkového divadla v Liberci. In: Blateňákoví v Liberci aneb Panu profesorovi s láskou (sborník), Liberec 2002, 27.

⁴ V. A. Svoboda: Bilder und Erinnerungen aus meiner Jungen, rkp. Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Staré Hradky, inv. č. 30.

⁵ Šrámková, V. – Valenta, J.: Místopis českého amatérského loutkového divadla, 1. díl, Praha 2001, 432.

sezóny hrála dvě loutková divadla, Loutkové divadlo Dělnické tělocvičné jednoty 1923 – 1928 a Loutkové divadlo Sokola 1925 – 1938. Činnost této slibně se rozvíjející scény byla násilně přerušena politickými událostmi po mnichovské dohodě, kdy Liberec obsadila německá říše.⁶ Pro rozvoj českého loutkářství mělo meziválečné období 20. století zásadní význam. V podstatě od začátku 20. století je pro české loutkářství příznačné hledání, výrazné tříbení názorů a postojů, kterými se čeští loutkáři snažili prosadit své moderní představy o repertoáru, inscenačním stylu i celkovém pojetí novodobého loutkového divadla. Byl to složitý proces, během kterého část loutkářských tvůrců směřovala, zejména v opozici k tradičnímu lidovému loutkářství a jeho barokní stylizaci, k popisnému ilusivnímu pojetí, zatímco nejmladší generace režisérů a výtvarníků ovlivněna soudobým českým divadlem (zejména symbolismem, expresionismem a avantgardou) již usilovala o neiluzivní, metaforické divadlo, využívající jedinečné možnosti loutek. Je pozoruhodné, že do tohoto procesu se od poloviny 20. let výrazně zapojili i liberečtí loutkáři.

V roce 1927 se jim podařilo vybudovat svépomocí vlastní samostatnou budovu, byla to teprve druhá samostatná budova pro loutkové divadlo postavená v českých zemích.⁷ Důležité bylo zejména moderně konstruované jeviště, inspirované zkušenostmi předních českých loutkových divadel.⁸ Tehdejší tvůrci si uvědomovali, že právě v této oblasti mohou nejen významně posílit českou kulturní nabídku Liberce, ale také právě v tvorbě pro dospělé hledat nové režijní a scénografické možnosti aktuálního výrazu. Obtíže repertoáru pro dospělé řešili adaptacemi operet (např. Lecocque: *Giroflé-Giroflà*, 1930) a především Skupou inspirovanými loutkovými kabarety (*Podzimní kabaret*, *Volební kabaret*, 1928; *Pro každého všechno*, 1929). „V jevištně ztvárněných

⁶ Janáček, J.: Amatéřští loutkáři v Liberci 1918 – 1938, Liberec 1988, 12.

⁷ Bouček, R.: Samostatné budovy našich loutkových divadel, *Loutkář* 21, 1934, 35, 37.

⁸ Ad [Alice Dubská]: Loutkové divadlo Sokola v Liberci. In: Česká divadla, Encyklopedie divadelních souborů, Praha 2000, 249.

písničkách a komických scénkách pohotově a s ironickou nadsázkou komentovali veřejné události a místní aktuality. ... Rovněž výtvarným řešením, akcentujícím barevnost i hravost a fantazii, se liberečtí loutkáři řadili po bok soudobých snah o neiluzivní scénu v loutkovém divadle.”⁹ Před zábořem pohraničí se soubor rozpadl a členové se rozutekli po celé republice.¹⁰

Krátce po skončení 2. světové války se objevila snaha navázat na předválečnou činnost amatérů, ale za lepších tvůrčích podmínek. Složitá situace ve městě (přiliv nového obyvatelstva, apod.) neposkytovala pro tyto snahy dobré podmínky, a tak se věci daly do pohybu až počátkem roku 1948.

V Severočeském konzumním družstvu (SKD, zásobovalo celý kraj průmyslovým zbožím) byl nejdříve osloven kulturní referent Jiří Filipi s výzvou zajistit program pro děti, s nímž by bylo možno zajíždět po celém kraji. Záhy se přidala Městská osvětová beseda, která oslovila okruh amatérských loutkářů s výzvou vybudovat v Liberci stálé loutkové divadlo.

Pro tuto činnost se naskytl prostor v bývalém kinosále v budově někdejší YMCA. Na stále ještě amatérské bázi se nadšenci po potřebných úpravách jeviště i hlediště dali do zkoušení hry Bedřicha Svatoně¹¹ *Lenoch Vojta*¹².

Jak vzpomíná na tuto dobu J. Filipi? „Jakkoliv to vypadá podivně, začátky profesionálního loutkového divadla v Liberci je třeba hledat v Severočeském konzumním družstvu. Zásobovalo tehdy celý kraj nejen potravinami, ale i textilem, železářskými potřebami a ředitel Kubát měl zájem, abychom venkov zásobili i kulturou. ... A tehdy mě napadlo, že by bylo třeba dělat něco také pro děti na vesnicích. Co? Samozřejmě

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Středa, J.: České profesionální loutkářství, *Loutkář* 50, 2000, 6, 254.

¹¹ Bedřich Svatoň byl v družstvu vedoucí odboru propagace a podlehl vábení podřízeného Filipiho připojit se k činnosti loutkového divadla. Později se stal úspěšným loutkářským autorem, režisérem a také ředitelem dvou profesionálních loutkových divadel.

¹² Prem. 13. 10. 1948, r. J. Filipi.

loutkové divadlo! ... Samozřejmě nikdo z nás neměl s loutkovým divadlem zkušenosti. Vedle v Jablonci byl čilý amatérský soubor, tak jsme se tedy vyptávali, jak do toho. ... Za nějaký čas se o existenci zájezdového loutkového souboru SKD dověděla liberecká Osvětová beseda, zavolali si mě a navrhli, abychom o sobotách a nedělích hráli pro liberecké děti. Od října 1948 jsme hráli pravidelně každou sobotu a neděli a měli jsme plno ... a tehdy jsme začali snít o tom, že bychom mohli fungovat profesionálně.”¹³

Vznik statutárního loutkového divadla v Liberci

V průběhu roku 1948, kdy se v Liberci znovu konstitovalo loutkové divadlo, se uskutečnila řada společenských změn. Vedle zcela zásadní změny systému, nástupu totalitní moci a všech následků pro zemi a její obyvatele, pro divadelníky to byl mimo jiné nový divadelní zákon, přijatý Národním shromážděním už v březnu 1948, s účinností od 1. 4. 1948. Připravoval se již během válečného období, ale iniciativy o novou legislativu divadelního podnikání existovaly mnohem dříve, takřka od vzniku samostatné Československé republiky.

Šlo o transformaci všech divadel, ne jen loutkových.¹⁴ Na počátku stálo odstranění soukromého podnikání v divadlech hned po roce 1945 (v červnu 1945 byla dekretem zrušena platnost soukromých koncesí a divadlo se definovalo jako veřejná instituce). Výsledkem celého procesu se stala síť divadel, zřizovaných a plně financovaných výkonnými orgány státní správy. Po roce 1948 šlo především o mocenský dohled nad touto sférou kultury. Divadlo bylo považováno za silný a vlivný nástroj ideologického působení, jehož dosah byl značně rozsáhlý.

Pro objasnění tehdejší situace je důležité popsat prostředky, které vymezil divadelní zákon pro zavedení a udržení nových poměrů v divadelní oblasti. Stát měl mít rozhodující vliv na divadelní záležitosti.

¹³ Filipi, J.: Jak se začínalo v Liberci, Čs. loutkář 30, 1980, 1, 16.

¹⁴ Šormová, E.: Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956). In: Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech, Praha 1995, 34-48.

Správu nad divadly řídilo Ministerstvo školství, vědy a umění a ideologický dozor zajišťovalo Ministerstvo informací a osvěty. Ze zákona byly ustanoveny dva poradní orgány pro věci divadelní. Při Ministerstvu školství, vědy a umění vznikla Divadelní a dramaturgická rada (DDR) a při Ministerstvu informací a osvěty Divadelně propagační komise (DPK). Další z řady změn byly četné personální výměny, respektive nahrazení stávajících vedoucích pracovníků v divadlech tzv. politicky spolehlivými lidmi.

Pro loutkové divadlo nový divadelní zákon znamenal velkou změnu. Přestal platit zcela zastaralý Bachův zákon z roku 1850, podle něhož nebylo do té doby loutkové divadlo považováno za divadelní umění v pravém smyslu slova. Pro tuto činnost bylo zapotřebí živnostenské oprávnění a platily zde mnohem nepříznivější daňové podmínky. Teprve přijetím nového divadelního zákona v roce 1948 bylo loutkové divadlo zrovnoprávněno s ostatními divadelními druhy.¹⁵

V Československu existovala před válkou jediná profesionální loutková scéna. Bylo to Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy, vzniklé v roce 1930, několik dalších pokusů (např. Dřevěné divadlo Jiřího Trnky), skončilo v krátké době většinou z ekonomických důvodů. Koncem 30. let se však zřetelně ukázalo, že pro další vývoj českých loutkových divadel je nutná další profesionalizace. Své představy o nové organizaci českého loutkářství se snažili formulovat již za války někteří představitelé českého loutkářství, především Jan Malík, Josef Skupa, Jiří Lorman a další. Již 8. 10. 1945 bylo v Praze otevřeno Divadlo Spejbla a Hurvínka jako družstevní podnik. Jan Malík plánoval vytvořit profesionální scénu ze svého souboru PULS, který již koncem války působil na poloprofesionální bázi.

¹⁵ Středa, J.: České profesionální loutkářství, Porevoluční tendence vzniku dalších profesionálních skupin a divadel, *Loutkář* 50, 2000, 5, 208; Malíková, N.: Včerejšek a dnešek českého loutkového divadla. In: Šamani, mágovia & komedianti, Bratislava 2002, 77.

Představitelé Loutkářského soustředění¹⁶ vypracovali návrh dlouhodobého rozvoje českého loutkářství, v kterém počítali s pětiletou perspektivou vybudování sítě statutárních loutkových divadel s ústřední scénou v Praze a pobočkami v každém kraji. Jan Malík a Jiří Lorman tento pracovní plán přednesli na konferenci české a slovenské DDR a DPK, konané v lednu 1949 v Bratislavě.

Podle studie A. Dubské¹⁷ hrál navíc důležitou roli poválečný rozvoj loutkových divadel požadavek na plánovaný rozvoj divadel pro děti a mládež. Tyto plány se setkaly pro finanční náročnost v praxi s překážkami a nezdary. Na počátku roku 1949 sice fungovaly na území Čech tři scény (Městské divadlo pro děti Praha, Městské divadlo mladých Brno, Divadlo mladých Ostrava) a jejich provozovatelé jim zajišťovali ekonomickou jistotu, ale bylo jasné, že tento počet nestačí. Jak shrnuje studie Alice Dubské: „V podstatě však rozhodující roli měla skutečnost, že se střetla iniciativa českých loutkářů aktivně vyvíjená od osvobození se snahou DDR řešit problematiku divadel pro děti a mládež a vytvoření sítě profesionálních loutkových divadel skýtalo alternativní a v představách některých členů DDR také schůdnější a ekonomicky přijatelnější řešení tohoto problému.“¹⁸

Pro vznik liberecké pobočky je důležitá hlavně okolnost zkrácení původně zamýšlené lhůty pěti let na ustavení tohoto konglomerátu na šest měsíců a odstoupení některých původně vstřícně reagujících loutkových scén (zejména pražská Říše loutek, dále souborů v Olomouci, Přerově, Třeboni, Litoměřicích a Chrudimi). Důvodem odstoupení od jednání byla na jedné straně obava ze ztráty umělecké autonomie (po prostudování dnes dostupných dokumentů z jednání DDR oprávněná a pochopitelná), na druhé straně obava z profesionalizace ve smyslu ekonomické a časové náročnosti (časté zájezdy, nutnost opustit stávající zaměstnání apod.).

¹⁶ Loutkářské soustředění bylo založeno v roce 1923 jako organizační základna českých loutkářů. Hlavními cíli byla podpora publikační činnosti, pořádání sjezdů, kurzů, soutěží, zprostředkovávání informací.

¹⁷ Dubská, A.: Na počátku cesty, Čs. loutkář 39, 1989, 1, 7-11.

¹⁸ Tamtéž, 8.

Ve své studii o Naivním divadle vyjádřil M. Česal tehdejší situaci ve zkratce. „Dalo by se říci, že liberecké loutkové divadlo, oficiálně Krajská loutková scéna Liberec, vzniklo tak trochu z “trucu“, neboť ještě devět měsíců před jejím otevřením nebylo uvedeno v tzv. Loutkářské pětiletce, vyhlášené na památné bratislavské konferenci divadelníků v lednu 1949. Ale daleko víc tu asi zapůsobil zápal a nadšení tehdejších libereckých ochotníků, že se dali na cestu této neobvyklé a neznámé profese...“¹⁹

V říjnu 1949 zahájila činnost pobočka liberecká, spolu s ní vznikly pobočky v Brně, Českých Budějovicích a Kladně. A v listopadu 1949 následovala v Liberci první “profesionální” premiéra, inscenace Puškinovy *Pohádky o zlaté rybce*.²⁰

¹⁹ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kol.: Malí velikáni, Ústí nad Labem 1986, 32.

²⁰ Prem. 3. 11. 1949, dram. Romuald Kučera, r. J. Filipi, v. František Patočka.

Příloha č. 3

Podrobné obsahy děl

Jiří Trnka: *Zahrada*

Hlavními postavami je pět školou povinných chlapců. Dobrodružství, která zažívají, se odehrávají v posledních dnech školy a o prázdninách. Nechodí ale do obyčejné školy, je to úplně jiná škola, jakou nikdo ani nezná. Text je rozdělen do osmi částí, do osmi víceméně samostatných příběhů.

V I. části se kluci dostávají brankou do zahrady, kde se setkávají s kocourem a s létajícími slony. V II. části kluci v zahradě pořádají hon na kocoura, který spadne do sudu s vodou a topí se. Nakonec se z vody dostane a na kluky zle zaútočí. Ti se na poslední chvíli zachrání za pomoci hodných slonů. Ve III. části, druhý den, kluci v zahradě pokračují v líčení pasti na kocoura, vymýšlejí návnadu, ale posléze si s kocourem hrají na doktora. Nakonec všichni usnou a zdá se jim sen. IV. část tvoří sen - vyprávění kamenného trpaslíka - o historii zahrady, o starém muži, který si koupil rybičku a o tom, jak mu z ní vyrostla velryba. Velryba nyní bydlí v jezeře ukrytém vzadu na zahradě a nudí se. Čte si tedy spoustu časopisů a čerpá z nich své vědomosti. V V. části se kluci obávají závěrečného zkoušení ve škole a vzpomenou si na moudrou velrybu ze snu. Nakonec ji v zahradě opravdu najdou za bezinkovým keřem v rohu. Velryba se jim snaží pomoci svými znalostmi vyčtenými z časopisů, ale kluci zjistí, že ty jsou jim ve skutečnosti k ničemu. V VI. části už jsou prázdniny a vysvědčení dopadlo dobře. Chlapci sedí v zahradě a těší se na sobotu, kdy bude v městečku divadelní představení pro děti. Proto vyšlou do města šikovnou mouchu, aby zjistila, co se bude hrát. Moucha prožije ve městě řadu dobrodružství. Po návratu do zahrady se moucha pokouší přepsat text z plakátu nožičkami na papír. Najednou se ale rozprší, nečitelný nápis spláchne voda a všichni navíc zmoknou. VII. část se odehrává v sobotu večer, kluci jsou nemocní, protože zmokli a nastydli a

proto nemohou jít do divadla. Kouzelní létající sloni jim sehraji pro rozveselení popletenou pohádku "Šípková Karkulka". V VIII. části se v zahradě odehraje psí sněm, který kluci pozorují z úkrytu. Jezevčík Cvoček na něm vypráví svou povídku s blechou, bernardýn zážitek se špekáčky. Nakonec psi objeví vetřelce schované za lopuchem a ze zahrady utečou. Celý příběh končí tím, že jednoho dne na jaře už kluci nemohou branku otevřít – je zarezlá. Oni už jsou také velcí a přestávají dělat lumpárny...

Iva Peřinová: *Poslechněte, jak bývalo*

(pracovní verze, text uložen v archívu Naivního divadla)

Hra začíná předscénou, Herec uvádí Zpěvačku, která se objevila na jevišti neznámo kým pozvána a odkud. Zpěvačka začíná ihned zpívat, ale Herec ji přerušuje svými komentáři. Vyptává se zejména na důvod jejího počínání a ujišťuje se, zda Zpěvačka skutečně bude zpívat kramářskou píseň a ještě ji přitom ukazovat na obrázcích. Nakonec mu jí ale přijde líto a sám ji vyzývá, aby pokračovala.

V 1. obraze se objevují postavy Anežky a Artuše a dějištěm je Anežčina chaloupka. Text v naivním verši popisuje Anežčin smutek a opuštěnost a Artušovu únavu z dlouhého putování za milou.

V následující předscéně Zpěvačka v písni shrnuje další děj. Anežka dala Artušovi nejen svou duši a Artuš je se svou matkou kvůli zamýšlenému sňatku „ve zlé vádě“. V písni je tak prakticky zopakováno, co se stalo a předem odhaleno, co se teprve stane.

V 2. obraze, odehrávajícím se v sídle knížete Artuše, Kněžna Hirlanda pátrá po důvodech synovy veselosti. Má oprávněné podezření, že se něco děje. Artuš přiznává svůj cit k chudé Anežce a v následujícím dvojveršovém dialogu (nebo písni – není to označeno) dojde k roztržce. Artuš na své lásce trvá a Hirlanda ve vzteku „pinkl pakuje“ a odjíždí.

V předscéně opět zpívá Zpěvačka o právě shlednutých událostech. Vysvětluje také, jak po tajném sňatku oba manželé stáli před těžkou zkouškou – příchodem dávného Artušova přítele, lichometného padoucha

Špinifikse. Herec to komentuje poznámkou, že těžká zkouška je v divadle vždy vítanou změnou.

Ve 3. obraze, opět na hradě knížete Artuše, si v úvodu vyznávají Artuš a Anežka lásku. Objevuje se zde motiv známý opět z kramářských písniček, refrén „láska to jest nejkrásnější růže...“, kterým oba manželé uzavírají v duetu svou píseň. Přichází předem avizovaný Špinifiks a ihned, co se dozví o tajném sňatku, rozhoduje se neprodleně informovat Artušovu matku.

V následující předscéně se poprvé objevují Hercovy vysvětlující pasáže. Zpěvačka chce zpívat o průběhu dalšího děje, ale podaří se jí to až teprve po několikerém přerušení. Herec vysvětluje vznik kramářské písně (polovina 17. století) a popisuje zpěváky coby potulné prodavače rozličného drobného zboží.

Ve 4. obraze se děj přesune do rezidence nebožtíka otce. Hirlandu zde navštíví Špinifiks a vzájemně si odhalují své životní hodnoty. Konkrétně v písni lze od Špinifikse slyšet, že: „chceš-li dobře vyjít všude, mnoho slyš a málo mluv“ a Hirlanda končí výhružkou: „popláčeš si má nevěsto, popláčeš si ještě dnes“. Vzápětí, když se Hirlanda dozví, že sňatek už je uzavřen, popadne ji amok a dle poznámky se rozječí jako „zlá saně“. Do děje (mimo předscénu) nyní vstupuje Herec, nejprve smíchem, a hned vzápětí komentářem o přepjatosti charakterů v kramářské písni. Svou poznámku doplňuje tím, že pokud by takoví lidé existovali, nebyli by nic jiného, „než nějaké ... nějaké (bere do ruky loutku)“. Zpěvačka jeho posměchy vůbec nechápe.

Disputace mezi Hercem a Zpěvačkou pokračuje v další předscéně. Zatímco Zpěvačka by ráda dále rekapitulovala příběh Artuše a Anežky, Herec jí stále ruší svými poučkami a uštěpačnými poznámkami, např. na konto čtyřverší: „Ale Špinifiks ten padouch, raduje se velice, neb jest přišla jeho chvíle, na níž čekal ... velice“.

V 5. obraze Špinifiks, následujíc upřímného pozvání Hirlandy, s nadšením navštěvuje opět rezidenci nebožtíka otce a oznamuje, že byl

Artuš odvolán do boje a je nucen opustit Anežku, právě své první dítě čekající. Hirlanda se raduje a chystá se ihned na návštěvu své „milované“ snachy.

Během další předscény se ze zpěvu sboru dozvídáme o tom, jak ihned po odjezdu Artušově přijela k Anežce Hirlanda společně se Špinifiksem a jak je nebylo možno nepozvat dále.

V 6. obraze se to samé ještě jednou odehraje před hradem knížete Artuše. Artuš se s Anežkou smutně loučí (určitě jde o citace z písní vojenských apod.) a opět zazní písňový refrén „láska to jest nejkrásnější růže“. Vzápětí přichází Špinifiks s Hirlandou.

V předscéně se znovu odhalí následující děj (Hirlanda se Špinifiksem strávili u Anežky celou dobu do porodu, chovali se jako doma a vesele žertovali), Herec to komentuje tvrzením, že „kramářská píseň coby umění moc umění nepobrala...“ a uzavírá tento výstup označením kramářských písní jako záplavy nedokonalosti, naivity a neumění, ale které „o ledačems pravdivě vypovídají“.

V 7. obraze spolu účtují Špinifiks a Hirlanda. Hirlanda se snaží odměnu snížit na minimum, zatímco Špinifiks zpívá o těžké práci, při které ubohý člověk musí „tělo své zhuntovati, a předce jím leckdo jenom, chce pohrdati“. Hirlanda jeho požadavky zhodnotí slovy: „jste padouch k nezaplacení“. Dále z jejich rozhovoru vyplývá, že ubohé novorozeně bylo odloženo v lese, zabaleno jen do lehké cíšky a převázáno velmi tenkým vyšíváním povijánem. Ovšem to, jak záhy oba pochopí, byla velká chyba. Na povijánu byl totiž vyšit nejen monogram dítěte, nýbrž celou větou označen jeho původ.

V předscéně se zopakuje ještě fakt o neodpustitelném přehlédnutí stop na povijánu novorozence a Herec naváže další poučující pasáží, tentokrát o rostoucí oblibě kramářských písní v 18. století. Zpěvačka opět vůbec nerozumí těmto vysvětlujícím komentářům a bezelstně odpovídá na narážky prostým „co...?“. Nakonec odezpívá následující děj: Špinifiks se

vydává na bojiště za Artušem, aby mu tam namluvil, že mu Anežka porodila nestvůru.

V 8. obraze, odehrávajícím se na bojišti, se Artuš skutečně setkává se svým přítelem Špinifiksem a hádajíc, že má důvod k oslavě, hledá svou polní láhev. Špinifiks začíná zpívat a v písni rekapituluje vztah mladých odloučených manželů. Od 3. sloky se ale píseň mění v pomlouvačný nástroj proti manželce a vrcholí ve vyzrazení „pravdy“. Artuš po vyslechnutí šeptání svou Anežku skutečně zapudí a vyhání i Špinifikse slovy „ven, bídáku“.

Předscénu tvoří Zpěvaččino truchlivé shrnutí následků intriky – Artuš vyhnal prostřednictvím Špinifikse Anežku ze zámku, ta bez většího odporu uposlechla a odešla na dvacet let do světa. Herec, když zaslechne tuto sumu, rozhoduje, že je to ideální doba na divadelní přestávku. Před odchodem ještě upozorní potenciální diváky: “můžete klidně tleskat”.

Na začátku druhého jednání přichází všichni na předscénu a v družné zábavě si povídají o rozličných kramářských písních, jejich textech a nápěvech. Je to zřejmě pokračování rozhovoru započatého během přestávky v šatně. Nakonec musí Herec sám upomenout Zpěvačku, že je čas pokračovat v rozehraném příběhu. V tom tedy přešlo dvacet let a Anežka, žijící v chudobě, potkává svého domněle ztraceného syna.

V 9. obraze, v zeleném háječku, pase Anežka ovečky, je opuštěná a stále vzpomíná na minulost. Kolemjdoucí voják František si zpívá o útrapách na vojně (jeho píseň má předobraz v kramářských písních o válce a verbování mladíků) a nakonec Anežka získá důkaz o tom, že on je její syn. „V kapse má poviján, který jsem sama vyšívala!“

V následující krátké předscéně sbor informuje o skonu kněžny Hirlandy a o návratu Špinifikse k jeho původnímu řemeslu – k loupení a mordování a o jeho setkání s vůdcem loupežnické bandy, Donem Špagátem..

V 10. obraze dochází tedy k oné avizované schůzce Špinifikse s bandou loupežníků. Místem konání jsou černé lesy a bandité sborově

v písni oslavují své konání, mimo jiné zpívajíc, že: „mordování to je věda“. Mezitím se Špinifiks s Donem Špagátem umlouvají na tajném plánu.

V předscéně se následně dovídáme o cíli banditů – je jím hrad knížete Artuše a jeho zdrancování. Ale nejdříve prodiskutuje Herec se Zpěvačkou několik nejasností ohledně jedné „písně k ustrnutí“. Tuto diskuzi ukončí Herec slovy: „Holka zlatá... Spousta kramářských písní se ocitlo v rukou protireformace, která ji využila k tomu, aby vnesla mezi lid náboženského ducha ve svém pojetí... nerozumíš tomu, vid’? Tak zpívej!“

V 11. obraze přichází na hrad knížete Artuše Anežka a služebná Máry ji váhavě a nedůvěřivě pouští dovnitř, coby svou znovunalezenou paní. V krátké předscéně Zpěvačka odezpívá sloku o následujícím ději. Ve 12. obraze se to samé skutečně odehrává – Don Špagát, v dojemných trojverších, oblomuje Anežku (podobně jako ji kdysi oblomil Artuš) a Anežka poručí služce, aby chudého vandrovního pustila. Don Špagát ale ihned Máry zabíjí a proniká do hradu s celou bandou.

Další předscénu opět tvoří přerušení napínavého děje a Herec s dalšími koná jakousi přednášku o druzích kramářských písní (milostné, vojenské, vlastenecké, o novotách, o robotách, o katastrofách, o vraždách...). Sbor nakonec přednese shrnutí následujícího děje: banda v hradě vraždila a kradla, Anežku však prozatím při životě nechala.

13. obraz se vrací opět na hrad. Bandité zpěvem oslavují své konání, Anežka se probouzí z mrákot a postupně chápe, co se událo. Musí také loupežníky obsluhovat, ti zapíjejí úspěch a z přemíry alkoholu jsou nakonec trochu unavení, potřebují si pro povzbuzení dát kafičko. Zpěvačka to celé okomentuje v krátké předscéně – Anežka při přípravě do kávy přidala utrejch.

14. obraz jen opakuje už odhalenou intriku. V textu se tu objevuje čtyřverší, upomínající na kramářskou píseň, která žaluje na muže, holdujícím požitkům (zde pití kávy) a zapomínajícím na své ženy. V předscéně Zpěvačka se zadostiučiněním oznamuje, jak se všichni kafe

napili a po utrpení na otravu zemřeli, avšak ještě předtím nebohou Anežku pistolí prostřelili. A do jejích veršovaných sentencí vstupuje Herec, jenž připomíná, že právě tyto motivy a postavu Dona Špagáta „si – vedle řady motivů jiných kramářských písní – pro naše představení vypůjčili“ a že pochází z parodického období, z počátku 20. století, kdy byla píseň v naprostém úpadku.

V 15. obraze se to, co bylo v předscéně řečeno, zopakuje v jednání postav, Anežku ve své poslední chvíli zabíjí sám Špinifiks. Přechod k posledním obrazům znovu zprostředkuje Zpěvačka na předscéně – v krátkém oznámení o návratu knížete a jeho náhodném setkání s Františkem, zapuzeným synem.

16. a 17. obraz tvoří závěrečné vyvrcholení děje – Artuš potkává otrhaného mládence a je mu ho líto. Zve ho na svůj hrad a dokonce se mu svěřuje se svými pocity. V poslední předscéně sbor odhalí i úplný závěr a to sice skrze Anežčina ducha odhalení Františkovy totožnosti. Artuš se ale dlouho z otcovství neraduje, Anežka si ho smrtícím polibkem bere s sebou na smrt. To vše, už známé, se v 17. obraze ještě jednou odehraje. Text uzavírá Herec, pozastavuje se nad nedokončeným veršem a klade sám sobě otázku, zda si to zpěvák dále nepamatoval. „Je to možné, takováto poznámka se občas vyskytne na konci podobných textů...“ Celou hru uzavírá současný rámec, Zpěvačka kamsi zmizela a venku bylo slyšet jen řinčení tramvají.

Iva Peřinová: *Turandot ukrutnice*

(pracovní verze, text uložen v archívu Naivního divadla)

Děj hry začíná postupným příchodem postav komedie dell'arte, zde představujících císařovy ministry. Přicházejí na scénu, popisují svůj charakter a zároveň dávají najevo, že hrají divadlo. Tento antiiluzivní úvod končí Pantalón větou: „Teď si všichni myslí, že to máme někde napsané... A my tady zatím pořád jen tak improvizujeme, vidíte...“.

V následujícím obraze se představuje Kalaf (jeho loutka je už na scéně přítomna z předešlé scény), jehož poznává otrokyně Adelma. Ta se

princi připomíná, vypráví o svém osudu a o krutosti své paní, přičemž okamžitě projevuje svou dávnou náklonnost ke Kalafovi. Kalaf zaslechne volání Turandot. Své pocity vyjadřuje větou: „Zvláštní hlas. Cítím k té ženě neskonalý odpor...“.

Vzápětí se na scénu opět vrací trojice komických postav. Lehkým špičkováním si mezi sebou vysvětlují své úlohy v této hře (zřetelně odkazují na divadelní provedení) a naznačují příchozímu, nechápavému Kalafovi, co ho čeká. Kalaf, ačkoliv už o osudu nápadníků Turandot ví, pochopí až po delší chvíli. Dokonce to Truffaldino změřil – trvalo to prý sedm minut. Je tedy zřejmé, že Peřinové Kalaf určitě nepatří mezi ty příliš bystré. Pantalon to komentuje: „Statečná hlava. Hrdá hlava. Ale hloupá, hloupoučká.“ Navíc se Kalaf vyslovuje, že se vůbec nechce ucházet o ruku Turandot, už ze zásady ne. Je na ní jen zvědavý. Jakmile však pohledí do její tváře, je ztracen. Kalaf dokonce začne mluvit ve verších: „Zasažen bleskem, byl bych více živý... Mně učaroval tento div! Mé nohy vykročte, pokud Vám zbyly síly! Zasažen bleskem, byl bych více živ...“

V následujícím obraze se císař Altoum snaží v rozhovoru s Turandot trochu zmírnit její nároky na muže, projevuje se ale pouze jako slaboch. Turandot je tvrdohlavá a nemíní ze svých požadavků ustoupit. Považuje je za oprávněné. Ve své víře prosazuje krutou úmluvu, byť sama přiznává, že se jim už vymkla z rukou. „Ne vždycky dávala jsem stínat hlavy! Podmínka moje byla tuze mírná, jedině uhádnouti hádanku. Co z toho vzešlo, viděls sám. Jak se sem hnali, ti mí nápadníci! Přehlídka hňupů... karneval ostrovtipu zcela tupého... přízračné defilé, kde jeden za druhým jde blb!“

Následuje opět výstup tří ministrů – tentokrát se navzájem špičkují kvůli jídlu a nadváze. Zároveň také dojde na jakousi parodii parodie, když Truffaldino volá: „Brighella do sufit! Kam to spějeme? Slavná komedie dell'arte!“ Hned vzápětí mají všichni italsky improvizovat a předvádět své tělesné dovednosti. (Opět poznámka asociuje inscenační podobu:

„Truffaldino na své loutce předvádí možnosti svého těla.“) Při setkání služebných Adelmy a Zelimy se stane zřejmým, že Kalaf na ženy působí velmi silným dojmem. Adelma se zbaví Zelimy a snaží se Kalafa získat svou starostlivostí, ovšem ten už myslí jen na „Turandot... Turandot... Turandot...”

Císař se snaží uniknout hrozícím nepříjemnostem odchodem do jasmínových keřů – tam ho jednou jeden nápadník nenašel a od té doby to je jeho nejoblíbenější místo. Ministři hodnotí jeho strategii sledem slovních hrátek na téma metoda emu. Končí u známé průpovědky, že i císař *tam* musí „pěkně sám a pěšky”, následkem této lidské stránky císařova života se při úprku zpět do úkrytu císař přímo srazí s dychtícím Kalafem. Jejich hovor směřuje přes císařovy vytáčky k cíli. Kalaf císaře požádá o možnost ucházet se o Turandot.

V přípravě na divan (velká schůze všech rozhodčích hádání) se zmatek střídá s téměř masakrem, to vše v režii trojice ministrů, kteří usazují postupně dvanáct doktorů. V úvodní poznámce je napsáno: „K pochopení dialogu důležitá poznámka - manipulují pouze s pěti doktory”. Jednalo se zde tedy o hru se slovními výrazy, hru s nadpočetností, končící opět v komické manipulaci s loutkami. Tuto skutečnost podporuje mimo jiné nedorozumění v případě šestého doktora. Truffaldino: „Pozor, to je císař!”, Brighella: „On už je tu taky? Nevěda, pobíhám ale hodně rychle”. Přípravy na klání završuje Pantalón, který pronáší věty, určené divákům. Jeho promluva připomíná soudobé (ale i současné) formulace moderátorů soutěžních pořadů všeho druhu.

Turandot je zvědava na svého vyzyvatele, na první pohled ji přitahuje, navenek ale hovoří o lítosti a soucitu k němu. Adelma, která hledá způsob, jak získat Kalafa pro sebe, ho u Turandot pomlouvá a vyvolává tak žárlivost. Její našeptávání má úspěch a dotčená Turandot volí těžkou otázku. O charakteru parodie textu dále vypovídají poznámky o tikání a gongu (což, stejně jako slova z veršované hádanky je anachronismus). Tato parodizace je zdůrazňována i textem, Brighella to

komentuje: „Když zuří, používá slova, která ještě vůbec neexistují”. V průběhu tikání a odpočítávání času na odpověď náhle Truffaldino přeruší děj a zcizujícím jednáním pátrá po technickém vybavení v divadle, nutném pro následující děj. Pantalon to jen komentuje: „Tak na tyhle improvizace už si asi nezvyknu.”, a dokonce mluví o divácích: „Lidi tady pláčou... Tamhleten pán to celou dobu zadržuje...”. Poté, co je Truffaldino ubezpečen o správném užití světelného parku, tikání pokračuje a se zvukem gongu se na Kalafa rozzáří jasný paprskem světla, který mu umožní omylem uhodnout odpověď. Zalechtá ho v nose a on než kýchne, správně odpoví: „Promiňte, to slunce...”. Tak tedy řízením ”náhody” a svou ”důvtipností” přemůže Turandot, sám nevěříc, že se mu to podařilo.

Turandot reaguje ironicky, ponoukána Adelmou, hovoří ke Kalafovi naoko vstřícně, hned ale kousavě. Tento výstup končí, v souladu s předlohou, citovým nátlakem Turandot na císaře a jeho následným svolením k odvetě – bude se opět hádat, tentokrát v opačném gardu. Zde ovšem není otázka Kalafem vyřčena (ten se opět projevuje jen jako zbabělec), nýbrž je na něm, aby vymyslel tak těžkou otázku, aby ji Turandot neuhádla a on ji napodruhé získal.

V dalším obraze se Pantalon, Truffaldino a Brighella pokouší uklidit scénu od doktorů a zároveň stále polemizují nad tradiční lidovou komikou svých postav. Následuje poznámka určující dění na scéně: improvizace v italštině, ožívování doktora a jeho simulantství, které končí pitím ne vína, ale petroleje. V textu se mimo jiné přesně popisuje i dění na scéně (určuje inscenační pojetí): Pantalon má „oživovat hmotu” a to tak, že to demonstruje na své loutce.

Zatím Turandot trpí úzkostí a nechápe své smíšené pocity. Rozmlouvá o své situaci s Adelmou a Zelimou. Adelma popichuje Turandotinu pýchu, kdežto Zelima už ví, jaké city ve skutečnosti Turandot ke Kalafovi chová. Adelma navrhuje, že podvodem dosáhne vítězství své paní. Turandot váhá, přijímá a nakonec se sama sebe ptá:

„Proč je mi do pláče, když měla bych se smát...”. Adelma však už získala peníze na podplacení nočních stráží a chystá se získat vítězství, které bude: „tak nádherné a nečekané, jež všechny příští nápadníky navždycky odradí”.

Ministři se radí a posuzují potenciálně nebezpečnou situaci této noci. Vzhledem ke svým známým povahám považují právě probíhající a nejbližší scény za „velmi nebezpečný vrcholek tohoto dramatu...” Hlavně Brighella, „sluha pro všechno, pokud je za to zaplacen” by mohl být prostředníkem zákeřné vraždy prince Kalafa, takto ještě nejneviněji míněného kousku Turandotina. Brighella nejdřív vůbec nechápe, co se o něm povídá a vzápětí dokazuje, že se změnil – nosí teď při sobě kytaru a dokonce zahraje ukolébavku.

V další scéně nastává noc. U Kalafa se střídá Truffaldino (snažil se Kalafovi vnutit prášek na spaní) s Adelmou. Ta nenechává nic náhodě a otázku princi diktuje přímo polopaticky. Kalaf ji poté srdečně poděkuje a hned ji odhání. Adelma doufá, že ho stejně získá pro sebe. „Můj bude za chvíličku. Nitka je spředená. Ted’ jenom uděláme smyčku.”

Mezitím Turandot v rozhovoru se Zelimou pochopí, co je příčinou Adelmina chování. Její žárlivost dostupuje vrcholu. A Zelima si je jista povahou jejích citů, v závěru klade otázku: „ Má dobrá paní! Mrzí vás to moc?”.

Kalafa navštíví této noci i samotný císař. Varuje ho, aby nikomu nenaletěl, nevzal žádné prášky, ani „likér ze zlomocných rulíků”. Nejvíce se obává útoku ze strany své dcery Turandot. A dojemně ji popisuje. „Kdybys ji znával, když byla malá. Nebyla tady bytost bezbrannější... Vlázky jako drátky... V puse rovnátka...” A jeho poslední rada se týká formulace otázky. „Dej těžkou hádanku! ... Těžkou – nebo lehkou! Ono to asi vyjde nastejno...”

Když se Adelma vrátí ke své paní, dokáže ukonejšit její podezření. Vypráví o svém podvodu a prořekne Kalafovo jméno, nakonec také Turandot napoví celou odpověď na princovu otázku a cítí, že její triumf je

nablízku. Přiblížilo se ráno a v poslední noční scéně ještě Brighella varuje Kalafa před Adelmou. Ale Kalaf zůstává u své nechápavosti, povrchně přijímá toto sdělení, nevyužije ani poslední příležitost zjistit pravdu.

Ráno ministři snášejí doktory na divan, Truffaldino si dobírá Pantalona, poukazujíc na jeho milovnická extempore. Pantalone se vymlouvá na svůj zasloužilý věk a charakterizuje princeznin citový život: „I ledovce z Altaje jsou více milovníci než-li ona!“. Brighellu zase zaráží cosi divného, jiného, co tu minule ještě nebylo. Zjišťují, že je to nejspíše jakási jiná „atmosféra“, dokonce cítí jiskření a to mezi Turandot a Kalafem.

Císař uvádí odvetné hádání, delší řeč, plnou velkých slov, zakončuje domluvným „Děti, děti...“. Pantalón s Truffaldinem ještě krátce probírají, zda se tentokrát také nepoužije nějaká technická vymoženost. Na poslední chvíli se Truffaldino rozběhne zase přerušit tikání, odpočítávání a doslova podle poznámky „nechtě vyrazí Kalafa z hercovy ruky“. Turandot, která se lekla, když princova loutka zůstala ležet bez hnutí, mimoděk zvolala jeho skutečné jméno. Hádanka se stává bezpředmětnou a to chápe nejen Adelma (která si zoufá), ale i Kalaf, jenž svou bezprostřední reakci vyslovuje nahlas, místo položení, nyní už bezpředmětné Adelminy léčky. Komentář Turandot chápe jako rafinovaný dotaz, na který je jediná možná odpověď. „Co teď mám učinit? Hádanka hádankou už není.“ Princezna uznává svojí porážku „chytrým“ Kalafem a končí sebekritickým veršováním: „Vyplísnit Turandot a pak ji odpustiti... Milovat Turandot a brzy si ji vzíti.“

Iva Peřinová: *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*
(pracovní verze, text uložen v archívu Naivního divadla)

Hra začíná prologem, ve kterém don Alfonso přichází na scénu, informuje diváky o úderu, jímž byl zabit, a také o povaze celého kusu, kterým bude „tragedie o magickém svůdci žen“. Paralelně s ním sluha Leporelo uklízí nepořádek v pokoji Dona Juana a stěžuje si na svůj osud.

Nakonec otevírá dveře a do pokoje vpadne Alfonsova mrtvola. Alfonsova ducha (stále přítomného) žádný z přítomných nevidí.

V prvním obraze pokračuje děj v Juanově pokoji. Leporelo probouzí Dona Juana a diskutují o Alfonsovi. Leporelo říká: „je lékárník, odborný felčar, lidumil a badatel a teď tu leží jako kus hadru“ a pokračuje: „Tak tohle, pane, já po vás uklízet nebudu.“. Vzápětí přichází s kufrem Anna, Alfonsova sestra. Vysvětluje Juanovi, že se k němu stěhuje, protože její nevinost u něj vzala za své. To Leporelo komentuje slovy: „A jejej. Už ji to zase bere, ta její ctnost. To zas budou orgie.“

Anna trvá na svém, bojí se, aby se její bratr nedozvěděl, co u Juana ztratila. Juan a Leporelo se jí útrpně ptají, co že to ztratila a že jí pomohou hledat. Juan nabádá Leporela ať nic nepřehlédne, že by to mohla být nějaká drobnost. Anna se rozzlobí, Juan jí navrhuje, aby se uchýlila do kláštera (jsou útulné, čisté a strava je také slušná). Anna se doopravdy zlobí a to Juana vyvádí z rovnováhy. „Ty krásné rozzlobené oči... Leporelo, ona mě snad nechce, nebo co...“ Juan nakonec sám Annu přesvědčuje, aby si vybalila kufr, Anna po krátkém vzpírání („Jsi podvodník, sprostý lhář, sobec, necita a blázen.“) souhlasí.

Následuje lyrické intermezzo, Juan a Anna vybalují kufr a vyznávají si své city. Vedle výčtu Anniny výbavy a refrénovitého „A pro mě těšení, A pro mě mámení“ se tu poprvé objevuje náznak skryté hrozby pekla. Juan totiž z kufru vybaluje i pro něj určená kopyta.

V závěru prvního obrazu Juan s Leporelem rozhodují, jak někde zbavit Alfonsovy mrtvoly. Odnášejí ji zabalenou do koberce, s výmluvou, že jdou k pradleně.

Alfonso v době přestavby rekapituluje události, které v Seville vyvolal Juanův příjezd. Do jeho lékárny přišel týž den podváděný manžel, zuby mu skřípaly a žádal otrušík. Alfonso odmítl jed vydat, ale další dny se případy opakovaly. Za vším byl Don Juan.

V druhém obraze, u řeky, se Juan s Leporelem dohadují, kde se mrtvoly zbaví. Nakonec zvolí řeku (Sevilla leží na řece, ne na mořském

pobřeží), ale je sucho a tak koberec leží na mělčině. Právě v té chvíli přichází dívka Inéz. Juan se nejdříve snaží nevšímat si jí, ale bezděčně se dají do řeči. Leporelo shrnuje dívčino chování: „koulíte po nás očima, div vám nevypadnou z důlků, vlníte se nám tu jako kobra...“. Inéz rozzlobeně odchází.

V té chvíli se rozvine koberec a odhalí se hrozný pohled na mrtvolu - Leporelo náhle vidí i slyší Alfonsova ducha a střídavě hovoří s ním a s Juanem, který se jeho chování podivuje. Leporelo se nakonec Juanovi svěří a ptá se: „Nevíte, proč se neobráť na vás?“ Juan neví, míní však, že Leporelovi lépe funguje svědomí. Na to Leporelo odpovídá: „To snad ne. To bych si radši dal pár facek.“

Nakonec se oba shodnou na tom, že mrtvolu odnesou na hřbitov, kde je stará opuštěná hrobka. Nedaří se jim však Alfonsa zabalit do koberce, ve vodě zvětšil objem. Scénu manipulace s mrtvolou naruší vracející se Inéz. Dvojice mužů s mrtvolou simuluje opalování, při vědomí, že se v jejich době „tato disciplína ještě příliš neprovozuje.“ Ale nic lepšího je nenapadá.

Inéz přichází a všetečně se zajímá, co že to dělají a kdo je ten jí povědomý pan. Leporelo na její dotazy reaguje odmítavě, snaží se jí poslat pryč, uráží ji. Juan mu to vyčte a ptá se, jestli by Inéz nemohla být tou pravou ženou pro něj. Leporelo odpovídá: „Pro vás, pane, není žádná žena ta pravá. To je dávno zjištěno, doloženo, potvrzeno a všechny vaše další experimenty se ženami jsou jen ztráta času.“

Přesto Juan Inéz odvádí stranou. Její chování je dost vyzývavé, svými naivními otázkami ho podněcuje k činu. Povídají si také o nesmělých pokusech Alfonsa, který si nechával u Inéz svůj klobouk stále upravovat. V dalším okamžiku se prolínají Juanovy věty s komentářem Alfonsova ducha. Inéz Juanovi podléhá. Scéna vyústí v intermezzo, ve kterém si Juan s Inéz vyznávají své city. Inéz: „Jsi kytká jeřabin, Jsi kytká jeřabin“ Juan: „Bojím se dotknout ... Je tu střep“.

Zatím se Leporelo svěřuje Alfonsovi. „A takovýhle život já mám pořád. Spousta volného času. A ráno to všechno zametám.“ Alfonso se rozčiluje nad Juanem, ale Leporelo mu radí, aby to nedělal, že si urychlí rozklad. Čas totiž na mrtvole neúprosně pracuje. Přichází Inéz a Juan ji odhání, dokonce jí vrací všechny její vábničkové věty a nakonec ji uráží stejnými slovy, jako prve Leporelo. Po jejím odchodu to Juan komentuje: „Nebyl lovec nebyl líný, za kloboučkem jeřabiny. A co teď?“

Během přestavby vypráví Alfonso o své profesi. Byl pouhý felčar, ale věděl, co je jeho povinností. Po neúspěšných pokusech léčit nevěrné manželky (pouštěl jim žilou), se rozhodl jednat. A to na vědecké bázi.

Třetí obraz se odehrává před lékárnou. Leporelo s Juanem přicházejí, mezi nimi je zavěšena mrtvola, vypadá to, jako by kráčela sama. Juan říká: „Není to zajímavé putování? Putování od ženy k ženě...“ Leporelo upozorňuje Juana, že procházejí kolem Alfonsova domu a že by měli jít jinudy. Juana však zaujmou v zahradě pomeranče a dokonce datle: „A není sušená...“ (V době vzniku hry bylo v českých obchodech toto ovoce jen výjimečně a stály se na něj fronty.) Navíc se Juan ohrazuje, že důstojně kráčí pohřbit mrtvého, kterého nezabil. Tyto „provokace“ upoutají pozornost Alfonsovy ženy Rosinanty, která kolemjdoucí osloví a poznává svého muže. Juan s Leporelem vysvětlují jeho stav opilostí, Rosinanta je žádá, aby ho dovedli do domu. Leporelo se tomu brání, kývá Alfonsovi hlavou, na znamení, že chce ještě v procházce pokračovat. Rosinanta upozorní Juana, že si jeho sluha příliš dovoluje. Juan Leporelovi zopakuje výtku a společně odvedou mrtvolu do domu.

Rosinanta osamí a vypráví o soužití s Alfonsem. Alfonsův duch to komentuje, ale Rosinanta ho neslyší. „Kdepak. Nekomunikuje. Té už se nezjevují ani ve snu.“ Z jejich nevědomého dialogu se dozvídáme, že Alfonso sestavil celou kartotéku podváděných sevillských mužů a chtěl rozkrýt podstatu všech případů. Dospěl k závěru, že tvoří „dokonalý začarovaný kruh“. Rosinanta rozhodně neměla pro jeho pilnou práci pochopení.

Juan s Leporelem se vrací a zajímají se o vybavení lékárny té doby ve Španělsku. Rosinanta jim ochotně odpovídá na dotazy. Hra se španělskou výslovností písmene j má za následek doporučení: „A tohle je podlážka chaterník. Pokud vás bolí ledviny, anebo zlobí chátra.“

Rozhovor mezi Juanem a Rosinantou se záhy stočí k jeho pověsti.

Rosinanta mu doporučí lázeň z chytrocele: „přelijte kotlem vroucí vody, rychle vstupte... a sedněte si. Setrvejte co nejdéle.“ Leporelo se proti takovému postupu ohrazuje, ale Juan je očarován. Zdá se, že ho tato averze vůči jeho osobě zase neodolatelně přitahuje.

Juan začíná Rosinantu svádět, Leporelo to komentuje: „Ale, pane, prosím vás! Zkraťte to. Stručně a jasně ji zneuctěte a ...“ Rosinanta na Juanovy návrhy reaguje prohlášením, že její manžel vypočítal tuto situaci na jakémisi grafu, stejně tak je prý pravděpodobné, že ona svodům podlehne. A Juan zaskočen touto skutečností prý prchne zhnusen do jiné náruče. Následuje její bezelstná otázka: „Máte ještě jiné přání?“ Juan překvapen přiznává a konstatuje „To je to peklo...“ Prosí Rosinantu o pomoc, ta odmítne, posílá ho pryč, ale v momentě, kdy Juan odchází, zavolá ho zpět. Jeden druhému se omlouvají a Alfonso to komentuje - křičí o svém objevu, jak lze vyložit vzorec na výpočet obsahu kruhu (onoho začarovaného kruhu) pí er na druhou. Končí zjištěním, že když na druhou, tak i na třetí a na čtvrtou a vlastně na každou sevillskou pí. „I na tu moji! I na tu moji pí!“ V textu je na tomto místě předeepsána přestávka.

V intermezzu se Juan a Rosinanta zaklínají a zaříkají, Rosinanta mimo předpovídá Juanovi: „Procitneš Juane, Budeš žít Juane, Budeš žít Juane jako král.“

V úvodu II. dějství si Juan a Leporelo ujasňují některé aspekty juanovské legendy. Juan po sluhově závěru „Don Juan skončí v pekle, pane“ konstatuje, že je to pěkná pitomost. Navíc ironicky chválí Leporela za jeho sečtělou. Leporelo mu nakonec klade otázku, jestli o pekle něco ví.

Děj pokračuje před lékárnou. Rosinanta posílá Leporela pryč, nechce slyšet o náznacích o manželově stavu. Přichází Inéz s kloboukem. Rosinanta zajde do domu pro Alfonsa a Juan ihned Inéz vysvětluje své předešlé chování. Inéz ho ale odbývá. Rosinanta se vrací, sděluje, že Alfonso je tuhý. Když vidí, že Leporelo tahá z domu velkou truhlu (ve skutečnosti onu kartotéku podvedených manželů – coby vhodnou schránku pro Alfonsovu mrtvolu) děsí se, že Juan myslel nabídku na stěhování vážně. Do její odmítavé reakce se vmísí Inéz, obě se chystají vysvětlit situaci.

Poslední obraz se odehrává na hřbitově. I tam se Juan pídí po ženě (třeba dceři hrobníka či krásné truchlící pozůstalé), ale žádná tam není. Ptá se proto Leporela, co tam tedy budou celou dobu dělat. Leporelo odpovídá: „Pohřbíme pana Alfonsa a tím to všechno skončí. Bude to výstup nudný, ale zásadní. A bude mít pro všechny vysvobozující účinky.“

Juan se podivuje obsahu truhly, je plná kartiček a lejster. Nakonec prohlásí, že Alfonso bude mít pohřeb jako předpotopní král, se vším, co k němu patří. Leporelo na to odvětlí, že Alfonso spíš patří k Juanovi. Na to Juan přitakává a pronáší pohřební řeč. Alfonsa přirovnává k hromadě neštěstí, sajrajtu a smradlavé metafoře. Na závěr dodává: „Kdyby nebylo Alfonsů, nebude ani Juanů.“ Leporelo mu připomíná, že přehání. Juan je přesvědčen, že smí všechno (když je sobec, podvodník a lhář), ptá se: „Kde je moje mez? Kdo mi ji může určit?“ Při poslední otázce zvedá oči k nebi a uvidí Sochu anděla. Oslovuje ji a upozorňuje Leporela na její krásu. Leporelo se bojí osudu a rozmlouvá Juanovi jeho záměr. Ale Juan zve sochu na večeři.

Alfonsův duch se raduje, očekává naplnění Juanova prokletí. Socha anděla má ženskou tvář, pohne se, kývá a nakonec slézá ze svého podstavce dolů. Alfonsův duch jásá a předkládá důkazy o své vraždě, byl zabit tupým předmětem, a tím byl podle všeho svícen, ten, který se našel

v Juanových věcech. Anděl konečně promlouvá, omlouvá se za svou pomalost.

Leporelo se snaží situaci zachránit, říká, že ho vůbec nečekali, ještě dlouho ho nečekali. Anděl sám sebe nazve kamenným hostem, ale říká, že u Dona Juana už dnes vlastně byl, navrhuje zůstat na hřbitově. Leporelo se v děsu loučí se svým pánem, snaží se smlouvat, ptá se, zda by to jednou bez toho pekla nešlo.

Na hřbitov v tom okamžiku přicházejí všechny tři ženy. Ženy se za chůze prou, dohadují se, kam mohli Juan s Leporelem jít. Rosinanta si dívky dobírá, že nevěděly, co je Juan zač. Na to Anna a Inéz odpovídají bez přetvařování, jejich hádka o Juana propuká naplno. Nakonec se rozcházejí hledat dále.

Následuje lyrická pasáž, v níž Juan mluví s Andělem. Anděl říká: „Ale já nejsem smrt. Jsem kámen. Kámen s dívčí tváří.“ a vzápětí Juanovi vyznává lásku. Poté ho nechává jít, s mírným náznakem, že by ho ještě ráda někdy viděla. „Tvé dnešní putování je u konce. A zítřejší ti začíná.“ Leporelo, který zase nabyl duchapřítomnosti končí větou: „Kdyby nebylo Juana, museli bychom ho těm ženským vymyslet, vidíte andílku.“

Juan děkuje, ale Anděl odpovídá, že není zač, sám sobě Juan stejně neutěče. Leporelo pánovi připomíná, že jiné pomníky by s ním zatočily úplně jinak.

Alfonso je dotčený, stěžuje si Andělovi, kterého nazve dívčím a nesoudným, zlobí se, že se ani nenechal pozvat na večeři. V jejich následné rozhovoru, který uzavírá celou hru, vychází najevo viník ústřední zápletky hry – vraždy lékárníka Alfonsa. Anděl přiznává, že byl v noci u Juana, tam přišel též Alfonso a měl v kapse otrušík. Anděl říká: „vzpomeň si... Chtěl jsem tě pohladit... Za to, že se tolik snažíš, chtěl jsem tě jenom pohladit Alfonso...“

Alfonso nerozumí, pochopí teprve, když mu Anděl ukáže své křídlo – na milimetr přesně souhlasí s rozměrem onoho tupého předmětu. Až do

úplného konce Alfonso nechce pochopit, ani lásku ani neštěstí, které ho potkalo. Anděla to nepřekvapuje a odvádí si Alfonsa s sebou.

Příloha č. 4

Iva Peřinová

Narodila se 25. června 1944 v Roztokách u Prahy jako Iva Veverková. Její cesta k divadlu nebyla vůbec přímá, vystudovala původně střední průmyslovou školu sklářskou v Teplicích, prošla několika kratšími zaměstnáními, aby nakonec nastoupila v Praze na loutkářskou katedru DAMU. Zde studovala loutkoherectví, ale podle vlastního svědectví ji záhy lákala dramaturgie a vlastní psaná tvorba.²¹ Přestup však v této době nebyl snadnou záležitostí, musela se dodržovat směrná čísla. Diplomovou práci psala na téma dramatisace klasické pohádky.²²

Po absolvování školy (1969) se rozhodla pro angažmá v Naivním divadle Liberec. Přestože dostala i nabídku do Prahy, zlákala ji atmosféra divadla, kde působil mladý tvůrčí kolektiv a kam odcházelo také několik spolužáků. Působila zde jako loutkoherečka, její puzení psát však nezmizelo. Hrála až do roku 1986, její poslední herecké vystoupení bylo ve vlastní úpravě pohádky *Deset černoušků* (1986).²³

²¹ Peřinová, I.: Když se mi něco povede, to je pak životodárná síla, rozmlouvala I. Kastnerová, Plzeňský deník 7. 7. 2000, 7.

²² Balounová, P.: Iva Peřinová, kmenová autorka Naivního divadla v Liberci, o.c., 6.

²³ Soupis rolí Ivy Peřinové: Mařenka v Augustově Perníkové chaloupce (1969), role ve Středově Červeně Karkulce (1969), Anička ve Středově dramatisaci Nezvalovy knihy Anička skřítek a slaměný Hubert (1970)²³, Karkulka v Bernáškově Na hradě v zahradě (1972), Kačenka v Popelčině střevíčku od J. Bílkové (1972), Tonička, syslovské dítě v Polákové dramatisaci Bubáci a hastrmani podle Lady (1972), Druhá polní myška v Žabák hrdina G. Nové (1973), role ve vlastní hře O dráčku, který nejdřív lechtá (1973), Jasánek a Žáby v Kainarově přebásnění Borisovové Tajemství zlatého klíčku (1973), němý pahorek (podle programu k inscenaci Mlha a Vichřice) v Augustově Krakonošově lese (1973), dcera (sestra podle programu) v Zlatém kolovratu (a další role ve všech baládách: úvodní Kytice, Vodník, Štědrý den, Vrba) v Kytici K. J. Erbena (1973), strážník (policajt podle programu) v Augustově Boji o Tomka (1974), Kamienka (v alternaci s Helenou Pachingerovou – později Fantlovou) v Kamenném králi J. Štiavnického (1974), druhá dračí hlava v Augustově Dračím kameni (1975), Hofmistryně v Ševci Dratvičkovi M. Kownacké (1975), naivní myška v Meškově hře O zrzavém koťátku (1977). Ve vlastní dramatisaci Trnky Branka zamčená na knoflík (1977) hrála menší role a pohádkovou Mařenku. Dalšími rolemi byly Mariucca v Pospíšilové Princezně s ozvěnou (1981), Lízinka a Márinka v Polákové dramatisaci Kubula a Kuba Kubíkula (1982), malá role (převorka Blažena) v Schartově dramatisaci Vančurovy Markéty Lazarové (1983), menší role v Augustově Krakonošské pohádce o Kubovi a Káče (1983), Luciana ve vlastní úpravě Komédie omylů (1984), Anděl v Putování Dona Juana (1985) a role v autorských inscenacích Brum, dům, Ťululum

V době odchodu Studia Ypsilon se Peřinová, po prvním (a nepříliš úspěšném) pokusu²⁴, postupně vracela k psaní a krátce po sobě napsala dva texty, jejichž inscenace dosáhly velké pozornosti a staly se událostmi. Šlo o dramatizaci Trnkovy knihy pro děti *Zahrada* a o kompozici kramářských písní *Poslechněte, jak bývalo*. Vešla v širší známost a získala potřebné autorské sebevědomí. Psát už nepřestala a zásobila tak své divadlo hrami, jejichž inscenace tvořily pravidelnou součást repertoáru, mnohé byly vyslány na festivaly a sklidily četná ocenění. Během let tak ovlivnila tvorbu divadla, jeho styl.

S přesahem za hranici námi sledovaného období lze charakterizovat tvorbu Ivy Peřinové jako nepřerušovaný sled textů a jejich inscenací, jež nezastavily ani události roku 1989, ba právě naopak. Na počátku devadesátých let se Naivnímu divadlu změnil zřizovatel. Divadlo postupně opustila režisérská i scénografická základna předchozího období. Přes tyto razantní změny uvnitř tvůrčího kolektivu se podařilo konstituovat nový tým, který navázal na úspěchy a pokračoval ve změnách podmínek, jinak, ale neméně odvážně.

Iva Peřinová, která předtím působila jako lektorka dramaturgie a spolupracovala s dramaturgem Františkem Sokolem, v divadle působila dále, od roku 1990 jako dramaturgyně. Nadále psala pro své divadlo hry. Nová etapa se započala spoluprací s hostujícím režisérem Tomášem Dvořákem, výtvarníkem Ivanem Nesvedou a hudebníkem Jiřím Koptíkem z plzeňského divadla Alfa. Jejich série²⁵ započatá v roce 1993 *Bezhlavým rytířem*²⁶ v roce 2005 vyvrcholila inscenací *Krásný nadhasič, aneb Požár Národního divadla*²⁷, autorská spolupráce pokračuje i v současnosti.

(1984) a *Deset malých černoušků* (1986). V inscenaci *Máj* (1976) dělala Iva Peřinová asistentku režisérovi Josefu Kroftovi.

²⁴ Peřinová, Iva: *O dráčku který lechtá*, prem. 29. 1. 1973, Naivní divadlo Liberec.

²⁵ Do této série patří v Naivním divadle: *Bezhlavý rytíř*, *Alibaba a čtyřicet loupežníků*, prem. 2. 12. 1994, *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa*, prem. 4. 10. 1996, *Zvířecí divadlo*, prem. 3. 12. 1999 a *Krásný nadhasič*; v Divadle Alfa, Plzeň: *Jeminkote Psohlavci*, prem. 11. 10. 1999.

²⁶ Prem. 16. 10. 1993, Naivní divadlo Liberec.

²⁷ Prem. 19. 2. 2005, Naivní divadlo Liberec.

Jak shrnula režisérka Markéta Schartová, na Ivě Peřinové se cení: „rafinovaná výstavba her, brilantní dialogy, nápaditost, hravost, smysl pro jemné nuance, poetičnost, cit pro jemnou ironii, humor, umění vypointovat vtip, odvaha k sarkasmu, to vše korunováno vpravdě niternou znalostí loutkového divadla”.²⁸

Iva Peřinová se ovšem drží své příslovečné skromnosti a sama o sobě tvrdí, že je introvert, kterému je zájem médií spíše nepříjemný.²⁹ Nezlákalo ji psát pro činoherní divadla. „Od okamžiku, kdy jsem začala dělat loutkové divadlo, jsem se soustředila plně na ně a ani jsem neměla čas nebo chuť dělat něco jiného.”³⁰

Iva Peřinová napsala mimo svou tvorbu pro konkrétní divadlo také dva kratší texty, psané přímo pro časopis Svět a divadlo. Jde o hru *Také o loutkovém divadle... – za pět minut dvanáct*³¹ (výslech Apoštola z pražského Orloje v Bartolomějské) a o hru *Strýček Noe*, s podtitulem *Zlehýnka o potopách světa*,³² kde vystupují mj. Hospodin a Charles Darwin. V roce 2000 měla premiéru v Říši loutek inscenace její hry *Vy neznáte Krutíhlava*, psaná tentokrát na míru loutkám. Amatérské divadlo Říše loutek Ivu Peřinovou oslovilo, aby jim pro jejich zrestaurované loutky a k výročí scény tento text napsala. Je též autorkou textu *Pašík Vašík*³³, věnovaného Pavlu Vašíčkovi k životnímu výročí, který otiskl časopis Loutkář.

V roce 2004 jí vyšla prozaická kniha *Zápisky křídlem a kopyty*³⁴, Pegasovo svérázné koňské převyprávění vybraných řeckých bájí.

²⁸ Peřinová, I.: Někdy trochu ulítnu..., rozmlouvala M. Schartová, Divadelní noviny 13, 2004, 9, 10.

²⁹ Peřinová, I.: Když se mi něco povede, to je pak životodárná síla, rozmlouvala Irena Kastnerová, o.c.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Peřinová, I.: Také o loutkovém divadle... – za pět minut dvanáct, SAD 10, 1999, 6, 105-108.

³² In: Standa má problém a další hry pro velké SADisty, Praha 2006, 22-33.

³³ Peřinová, I.: Pašík Vašík, Loutkář 47, 1997, 1-2, 38-39.

³⁴ Peřinová, I.: Zápisky křídlem a kopyty, Praha 2004.

Recenzent vyzdvihl zejména autorčin civilní přístup, v porovnání s dramatickým Petiškou.³⁵

Iva Peřinová je držitelkou Ceny Českého literárního fondu, Ceny Alfréda Radoka a Ceny českého střediska mezinárodní asociace divadla pro děti a mládež – ASSITEJ. Její hry byly přeloženy do cizích jazyků a uváděny na mnoha zahraničních scénách (na Slovensku, v Německu, Rusku, Bulharsku, Maďarsku, Polsku, Finsku aj.).

Pavel Polák

Pavel Polák³⁶ se narodil 11. 3. 1942. Ještě před studiemi na DAMU byl nadšeným amatérem a rok elémem v teplickém loutkovém divadle. Za studií v Praze si přivydělával černým divadlem. Byl natolik prověřený praxí, že mohl už jako posluchač 3. ročníku debutovat jako režisér v Liberci. A shodou okolností to byl první pokus profesionálního divadla hrát pro děti přímo v mateřské školce³⁷. Asi to bylo osudové setkání, protože se Polák stal de facto zakladatelem specifické funkční oblasti loutkového divadla, tzv. mateřinky. Později vznikla i samostatná soutěžní přehlídka a právě Polákovy inscenace také získaly třikrát hlavní cenu.

V roce 1965, kdy Polák nastoupil do Liberce jako režisér, působil zde výtvarník, režisér a zakladatel Ypsilonky Jan Schmid a také všestranný loutkoherec Karel Novák. Právě Novák zde toho času velmi úspěšně pracoval pro nejmenší děti.³⁸ Polákovi se postupně dařilo inscenovat zejména mateřinky, ale také vytvořil (společně s Oskarem

³⁵ Janáček, J.: Psáno křídly i kopyty, Tvar 16, 2005, 13, 20.

³⁶ Polák, P.: Aby se konflikty odehrávaly pouze v nás, rozmlouval V. Kubelka, Svoboda, 18. 4. 1987; 5; Polák, P.: Přestříhnout pupeční šňůru není snadné, rozmlouvala M. Králová, Liberecký den, 14. 6. 1997; 6; Langášek, M.: Režisér-děťina aneb Malé zamyšlení nad člověkem, Loutkář 47, 1997, 6-7, 154-155; Blahopřejeme: Pavel Polák, Loutkář 47, 1997, 3, 52.

³⁷ Gernětová, N. - Gurevičová, T.: Kačátko/ Nezval, V.: Jak se ježek z klubička vyklubal, prem. 14. 8. 1963, Naivní divadlo.

³⁸ Aškenazy, L.: Šlamastyka s měsícem, prem. 10. 12. 1961; Novák, K.: Opičky, pozor! Piráti!, prem. 19. 5. 1962; Hoskovcová, J.: Kohoutek a slepička, prem. 22. 11. 1964; Novák, K.: O kůzlátkách, prem. 14. 2. 1965; Novák, K.: O Palečkoví, prem. 14. 2. 1966; Novák, K.: Smolíček, prem. 23. 5. 1967.

Batškem) inscenaci ze dvou Maeterlinckových textů *Slepci* a *Smrt Tintagilova*.³⁹

Podle dostupných materiálů a dle vzpomínek pamětníků však v této době musel Polák volit mezi odchodem z divadla, či přechodem z režie do hereckého souboru. Zvolil druhou možnost a jako herec se postupně v 70. letech vracel i k režijní práci.⁴⁰

Na jeho tvůrčí obrodu zapůsobil i příchod bývalého spolužáka, výtvarníka Pavla Kalfuse. Po deseti letech od poslední spolupráce⁴¹ vznikla inscenace *Motanice* podle Korněje Čukovského⁴² a získala hlavní cenu Mateřinky 75. Stala se jakýmsi modelem pro inscenace pro tuto věkovou skupinu. Se stejným inscenačním týmem následovala neméně úspěšná *Branka zamčená na knoflík*⁴³ (hlavní cena Mateřinky 79), *Šla barvička na procházku*⁴⁴, *Potkal klauna potkal kloun*,⁴⁵ *Pohádka s Hvězdičkou*⁴⁶, *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*⁴⁷ (hlavní cena Mateřinky 83) a řada dalších. Polák se vrátil také k inscenacím nemateřinkovým. Mezi ně patří *Tkalcovská historie*⁴⁸ nebo *Posvícení v Hudlicích*⁴⁹.

V letech 1984–1986 se Pavel Polák stal uměleckým šéfem Středočeského loutkového divadla v Kladně. Poté se vrátil do Liberce, ale odsud definitivně odešel ke konci sezóny 1993/1994. V následujícím období režíroval hlavně ve Slovinsku, v Lutkovno Gledališče v Mariboru, od roku 1998 působí jako dramaturg v Divadle rozmanitostí při Městském divadle Most.

³⁹ Prem. 11. 3. 1969, r. P. Polák a O. Batěk, v. V. Smrčka, h. J. Kolafa.

⁴⁰ Česal, M.: Budování, hledání a zrání NDL. In: Votruba, J. a kol.: Malí velikáni, o.c., 39; z osobního rozhovoru s P. Polákem, 1. 3. 2007 v Liberci.

⁴¹ Středa, J.: Červená karkulka, prem. 8. 9. 1964, r. P. Polák, v. P. Kalfus.

⁴² Prem. 18. 11. 1974, r. P. Polák, v. P. Kalfus.

⁴³ Peřinová, I.: Branka zamčená na knoflík, prem. 27. 1. 1977.

⁴⁴ Vodňanský, J.: Šla barvička na procházku, prem. 30. 6. 1978.

⁴⁵ Vodňanský, J.: Potkal klauna potkal kloun, prem. 13. 2. 1981.

⁴⁶ Středa, L.: Pohádka s Hvězdičkou, prem. 9. 9. 1982.

⁴⁷ Polák, P. - Augusta, O.: Dlouhý, Široký a Bystrozraký, prem. 29. 3. 1983.

⁴⁸ Polák, P. - Sokol, F.: Tkalcovská historie, prem. 17. 2. 1983.

⁴⁹ Šrut, P. (na motivy her českých lidových loutkářů): Posvícení v Hudlicích, prem. 30. 5. 1985.

Markéta Schartová

Markéta Schartová⁵⁰ se narodila 20. 4. 1934 v Kladně. Po kratším studiu na vysoké škole nastoupila v roce 1955 jako loutkoherečka do Středočeského loutkového divadla v Kladně, kde záhy začala i režírovat. Do Naivního divadla přešla v roce 1971, k první režii se dostala až v roce 1973 (*Kytice* podle K. J. Erbena). Společně se znovu se utvářejícím hereckým souborem se její režijní práce vyvíjela směrem k syntetickému divadlu. Od poloviny 70. let působila také jako umělecký šéf. Pohostinsky režírovala v řadě českých i zahraničních divadel.

Schartová často vzpomínala v rozhovorech na pracovní setkání, která měla vliv na její umělecké směřování. Jedním z nejdůležitějších bylo setkání s Janem Schmidem. O jeho inscenaci *Poklad baby Mračenice* z roku 1963, jejíž představení viděla na loutkářském festivale, řekla: „V Brně jsem vlastně poprvé viděla, jak se může taky pracovat s loutkami, jak lze osvobodit jeviště, jak divadlo není svazováno napodobením skutečnosti, jak neilustruje myšlenky nebo příběhy, ale vytváří volnost. Byla to jakási volnost činů, ovšem vytvářená ne demonstrativně, apelativně, násilně, ale naopak, jakoby lehce a mimochodem, a právě tím vytvářela v divákově vědomí svobodný prostor pro domýšlení, poskytovala jakousi volnost myšlenkám. To mě inspirovalo jako režiséru.”⁵¹

Od roku 1990 působí Markéta Schartová pedagogicky na DAMU. Tehdy škola procházela koncepčními změnami, nově se utvářela katedra alternativního a loutkového divadla. Josef Krofta přizval mezi jinými právě Markétu Schartovou, aby se na změnách podílela. Schartová si za své osobní pedagogické téma vytkla právě hledání vzájemných vztahů mezi hercem a loutkou (předmětem, materiálem, hmotou) a jejich

⁵⁰ Schartová, M.: O dětech, loutkách a kolíbkách, rozmlouvala E. Křížková, Divadelní noviny 13, 1970, 11, 10; Votruba, J.: Markéta Lazarová? Markéta Schartová!, Scéna 8, 1983, 18, 4; Schartová, M.: Šťastný dar, rozmlouvala M. Homolová, Vlasta 38, 1984, 13, 19; (rb) [Jan Votruba]: Markéta Schartová, Průboj 38, 13. 3. 1986, 5.

⁵¹ Schartová, M.: Ypsilonka jako alternativa, zaznamenal J. Etlík. In: Legenda jménem Ypsilon, o.c., 286.

sympiózu. Posléze se stala prodělkankou (v roce 1994), v období od 6. 12. 2000 do 7.12. 2006 byla dělkankou.

Pavel Kalfus

Pavel Kalfus⁵² se narodil 29. 4. 1942 v Hořicích. Studoval zde sochařskou školu (1956 – 1960), později byl přijat na scénografii na loutkářské katedře DAMU u prof. Richarda Landra, kterou absolvoval v roce 1965. V letech 1965 – 1974 působil jako scénograf v hradeckém DRAKu, v letech 1974 – 1993 v Naivním divadle Liberec. Od roku 1989 působí jako pedagog na DAMU, v roce 1991 se stal vedoucím scénografického kabinetu katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. Do jeho profesního rejstříku patří dále řada hostování v souborech u nás i v zahraničí (Slovensko, Polsko, Německo, Bulharsko, Slovinsko). Za svou práci byl mnohokrát oceněn na odborných přehlídkách a festivalech.

Zuzana Schmidová

Zuzana Schmidová⁵³, rozená Bárdošová, byla Slovenka. Narodila se 31. 1. 1940 v Bratislavě, mládí prožila v Liptovském Mikuláši. Podle vlastních slov měla velmi přísnou výchovu a byla rodiči vedena ke studiu ekonomie. V časech studia na gymnáziu ovšem zkusila pod maminičím vedením amatérské loutkové divadlo a zatoužila po něm tak silně, že si prosadila studium v Praze na loutkářské fakultě DAMU.

Po absolutoriu v roce 1961 odešla společně se spolužáky a manželem Janem Schmidem do Severočeského loutkového divadla v Liberci. Zde se podílela na řadě stylových proměn, mimo mnoha dalších na inscenacích *Opičky, pozor! Piráti!*⁵⁴ a *Poklad baby Mračnice*⁵⁵. Stala

⁵² Kalfus, P.: Jak si obři hrají, rozhovor s N. Malíkovou, *Loutkář* 47, 1997, 6-7, 152-153; Blahopřejeme: Pavel Kalfus, *Loutkář* 47, 1997, 4, 77; Galerie: Pavel Kalfus. In: *Loutkář* 51, 2001, 1, 2 s. obálky.

⁵³ Peřinová, I.: Ruce a talent, Pokus o portrét herečky Zuzany Schmidové, *Čs. loutkář* 40, 1990, 10, 234-235; Hora, J.: Zuzana Schmidová hraje už čtyřicet let, *MF Dnes*, Kraj Liberecký, 14. 5. 2005, C/4.

⁵⁴ Novák, K.: *Opičky, pozor! Piráti!*, prem. 19. 5. 1962.

⁵⁵ Dvorský, L. (podle A. de Quinceyho): *Poklad baby Mračnice*, prem. 12. 4. 1963.

se také od počátku herečkou ve vznikajícím Studiu Ypsilon a od roku 1968, kdy byl Ypsilon začleněn pod Naivní divadlo působila v obou souborech současně. Po odchodu Ypsilonky do Prahy se Zuzana Schmidová po půl roce v Praze vrátila do angažmá v Liberci a v Naivním divadle působila až do konce života.⁵⁶

Iva Peřinová v jejím portrétu pro časopis Čs. loutkář vyjádřila přesné poznatky o její herecké práci. „Zuzana Schmidová není příliš herečkou za paraván. Respektive – ne že by čistě iluzivní loutkový výstup v jejím podání utrpěl. Ale prostě proto, že hraje-li loutkové divadlo, je škoda ji při tom nevidět.”⁵⁷ Dále se tu autorka portrétu snaží postihnout problém duality herectví s loutkou, z něhož Schmidová dokáže abstrahovat ono předvádění se, a nikdy nesklouzne k „činoherectví, v němž se herec na jevišti realizuje skrze svou osobu a divák se ptá, proč k tomu ještě potřebuje loutku.”⁵⁸ Sama Schmidová k tomu poznamenala, že „herec musí umět hrát a je jedno, jestli s loutkou nebo se svým tělem”.⁵⁹

Zuzana Schmidová také vytvořila řadu filmových a televizních rolí. Jmenujme filmy *Panelstory*, *Hra o jablko*, *Hon na kočku*, *Matěji, proč tě holky nechtějí*, *Švédská zápalka*, *Schůzka se stíny* a seriál *Vlak dětství a naděje*. Většinou ztvárnila postavy starostlivých a energických matek.

Od roku 2006 začala Zuzana Schmidová též působit jako pedagog na ZUŠ v Mnichově Hradišti. Bohužel se však její tvorba téhož roku tragicky uzavřela. Divadlo v ní tak ztratilo velký komediální talent, pracovitost a obětavost, která neznala mezí.

⁵⁶ Za svou hereckou kariéru vytvořila mnoho nepřehlédnutelných rolí. Jejich počet se pohybuje kolem 110, za jiné jmenujme alespoň Anku v *Posvícení v Hudlicích* (1985, Skupova cena 1986), Doktora Pusínka v *Malém Alenášovi* (1993), roli Zimy a Léta v *Pohádce do dlaně* (1991), Vílu Bábrlínu v *Čarovné rybí kostičce* (1998), Vědmu v *Kytici* (1973) nebo Mluvčího v inscenaci *Gargantua – jeho smích a život* (1992, Cena Českého literárního fondu).

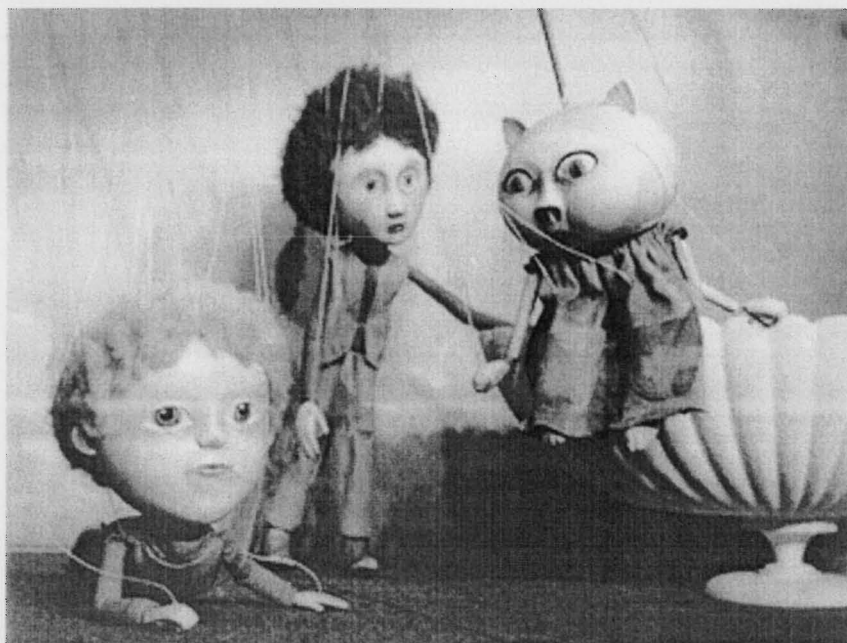
⁵⁷ Peřinová, I.: *Ruce a talent, Pokus o portrét herečky Zuzany Schmidové*, o.c.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Hora, J.: *Zuzana Schmidová hraje už čtyřicet let*, o.c.

Příloha č. 5

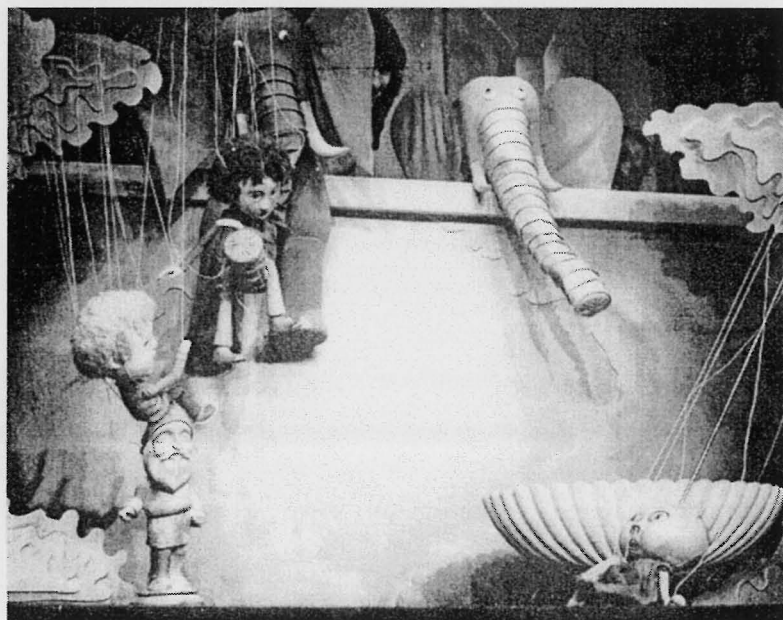
Fotografie z představení

Fotografie č. 1 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel KalfusFotografie č. 2 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel Kalfus

Fotografie č. 3 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 4 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 5 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 6 *Branka zamčená na knoflík*, výprava Pavel Kalfus



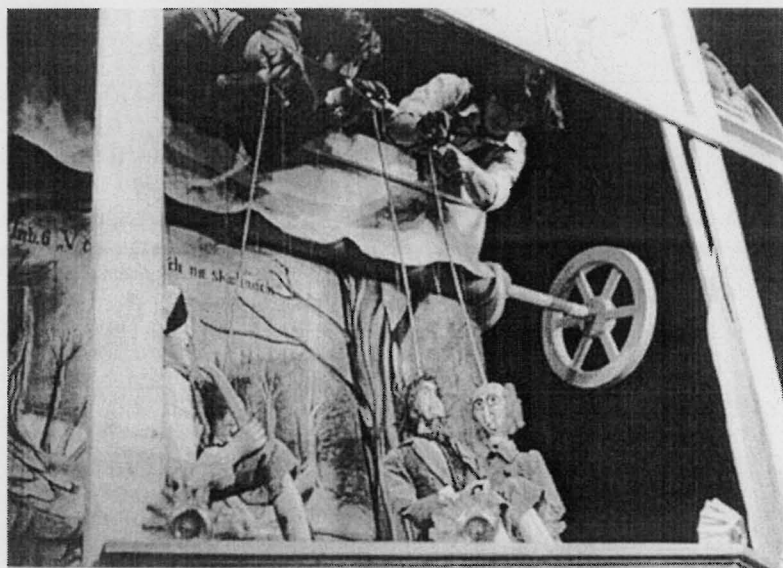
Fotografie č. 7 *Poslechněte, jak bývalo*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 8 *Poslechněte, jak bývalo*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 9 *Poslechněte, jak bývalo*, výprava Pavel Kalfus



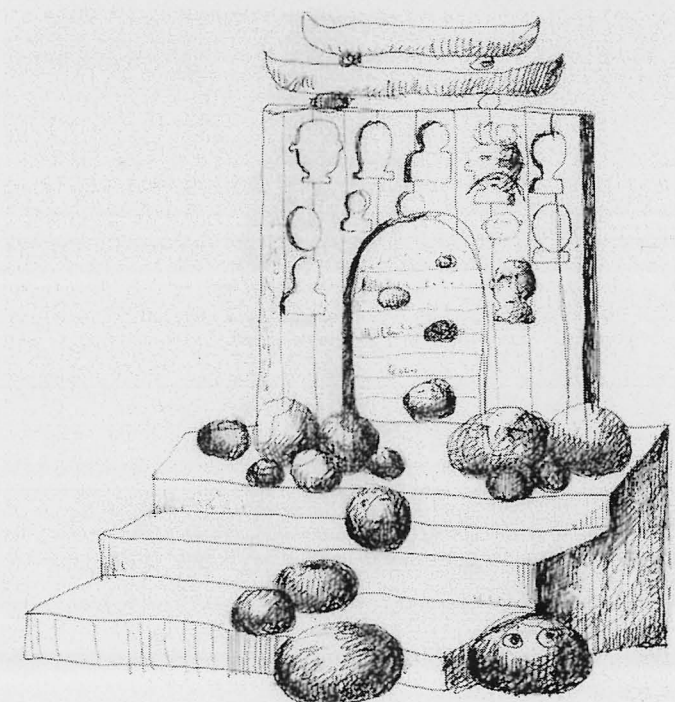
Fotografie č. 10 *Poslechněte, jak bývalo*, výprava Pavel Kalfus



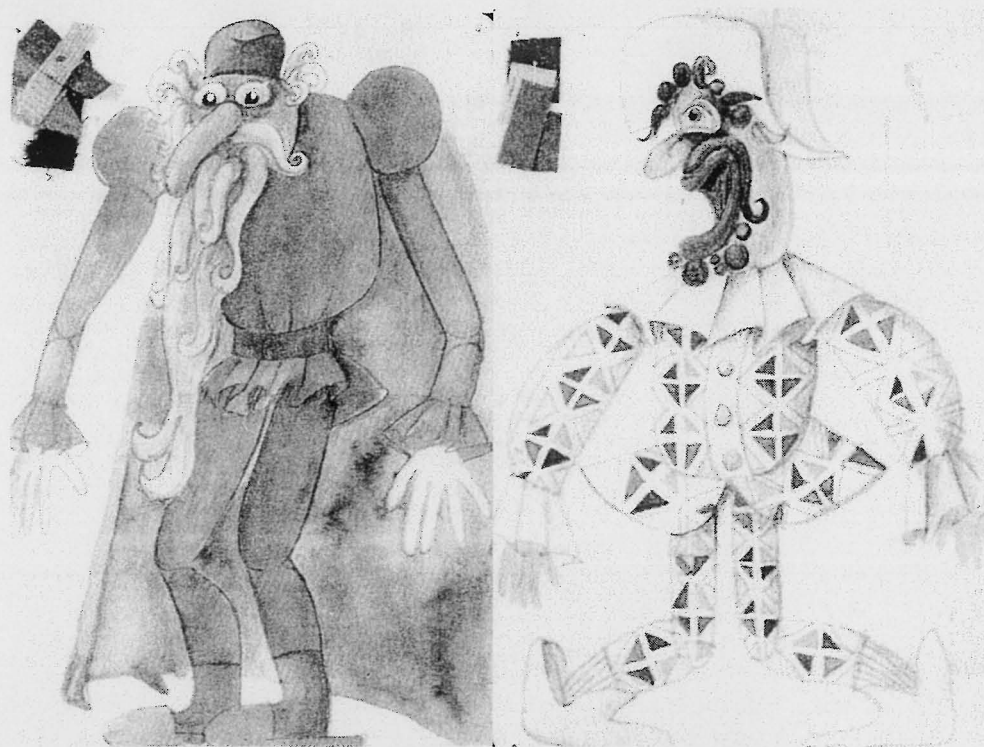
Fotografie č. 11 *Poslechněte, jak bývalo*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 12 *Turandot ukrutnice*, návrh scény, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 13 *Turandot ukrutnice*, návrh loutky Pantalona a Brighelly,
výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 14 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 15 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 16 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 17 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 18 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 19 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



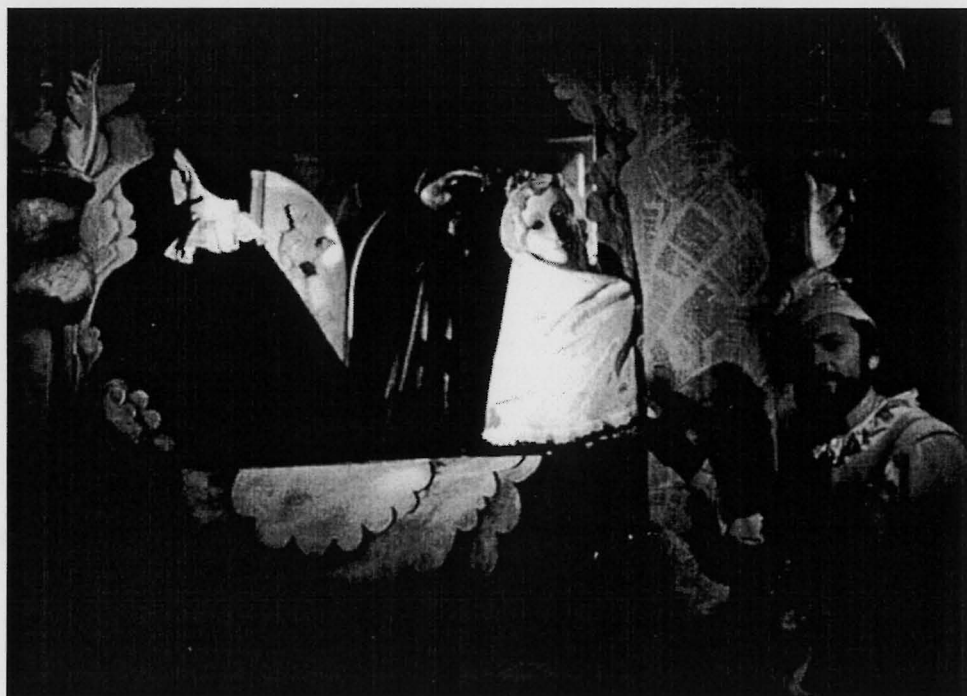
Fotografie č. 20 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 21 *Turandot ukrutnice*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 22 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 23 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 24 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



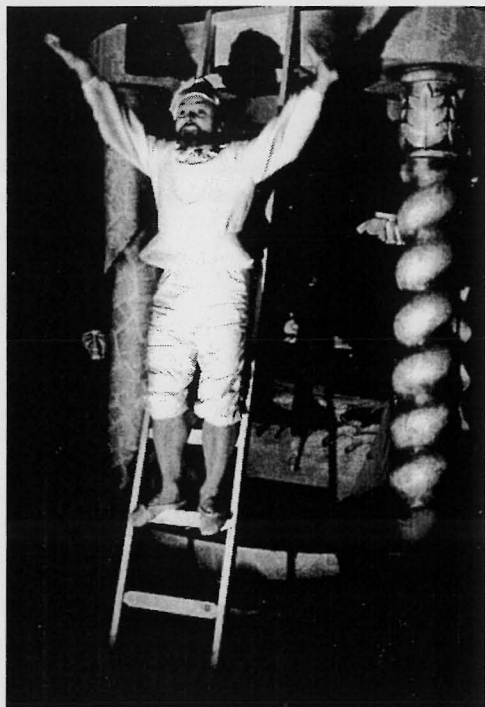
Fotografie č. 25 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



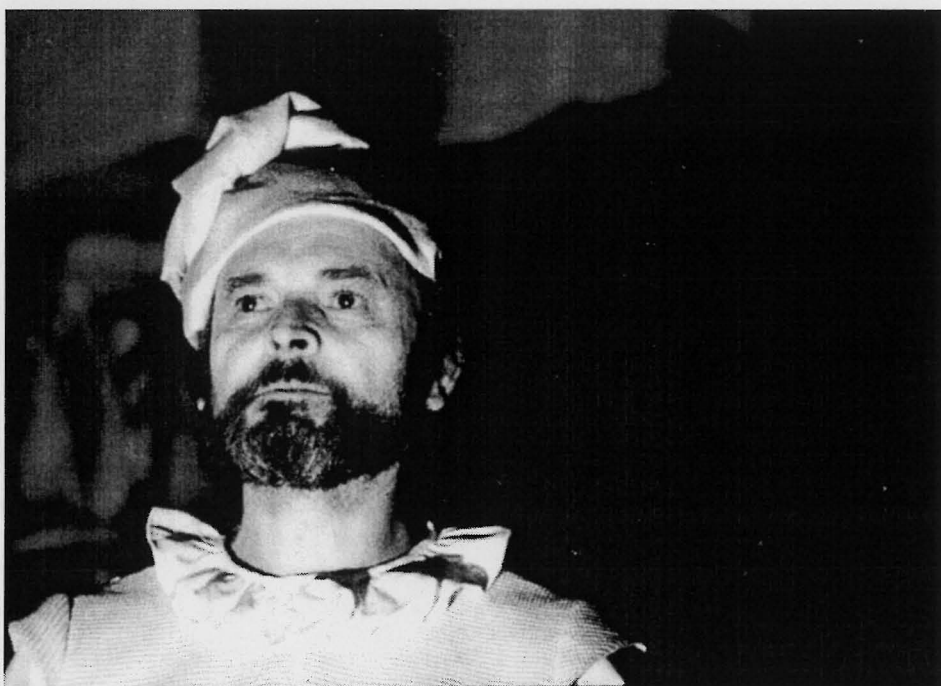
Fotografie č. 26 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 27 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 28 *Putování Dona Juana aneb Epidemie sevillská*, výprava Pavel Kalfus



Fotografie č. 29 *Jak chodil Kuba za Markytou*, výprava Jaroslav Doležal



Fotografie č. 30 *Jak chodil Kuba za Markytou*, výprava Jaroslav Doležal



Fotografie č. 31 *Jak chodil Kuba za Markytou*, výprava Jaroslav Doležal



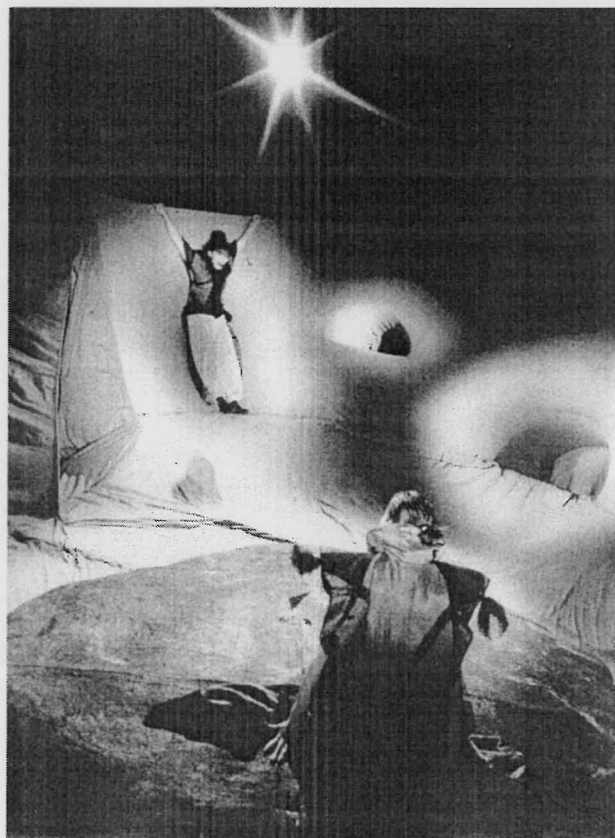
Fotografie č. 32 *Jak chodil Kuba za Markytou*, výprava Jaroslav Doležal



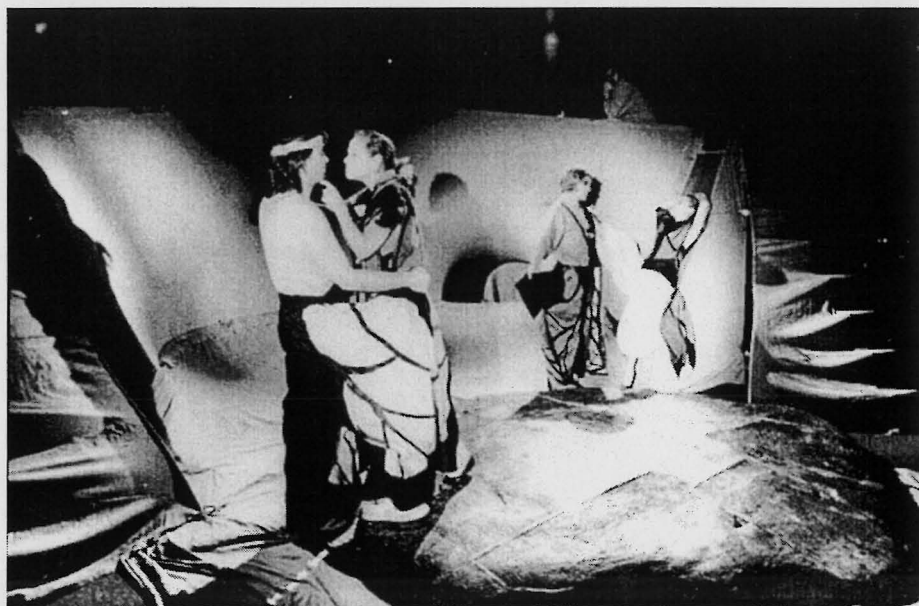
Fotografie č. 33 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



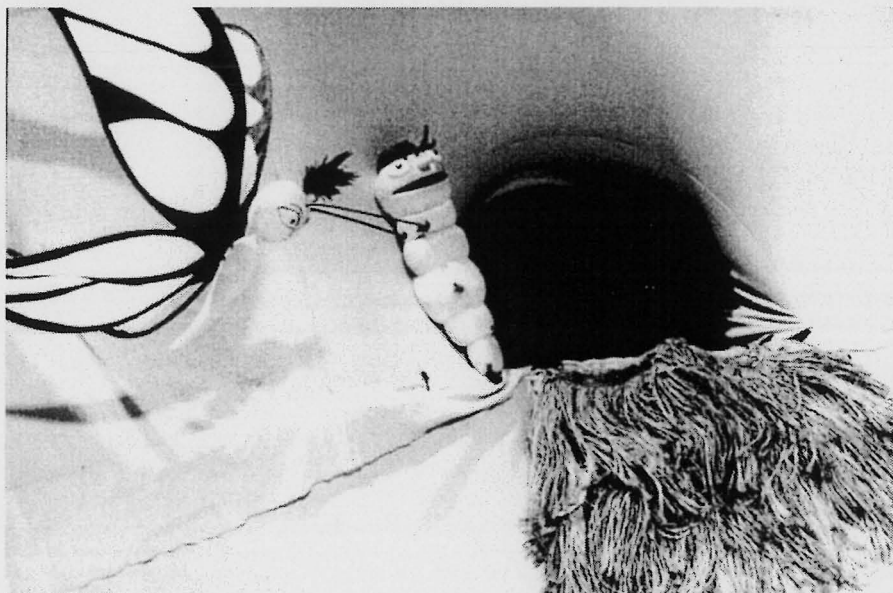
Fotografie č. 34 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



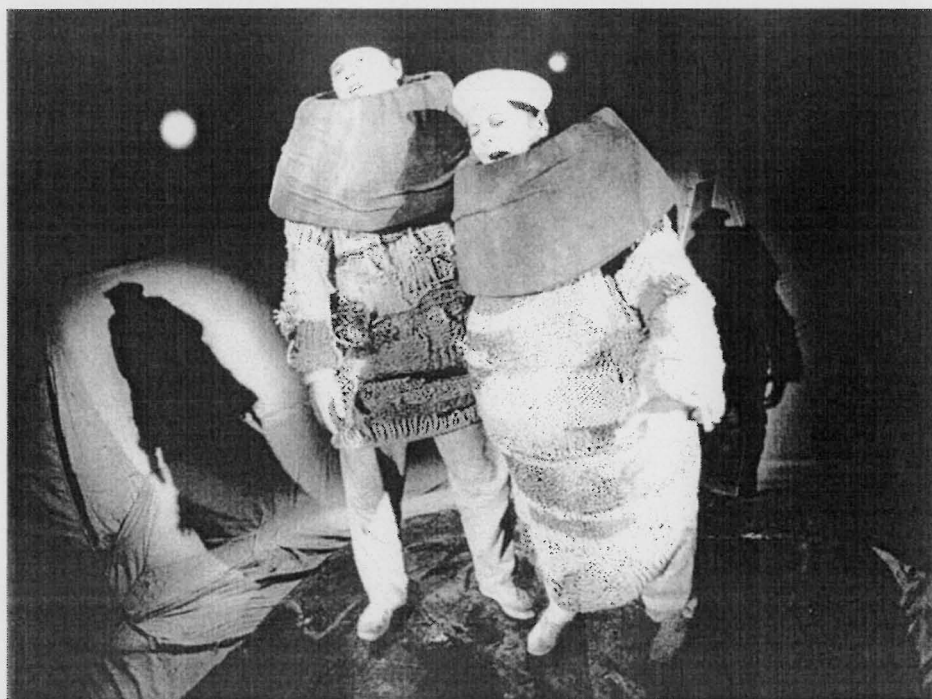
Fotografie č. 35 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



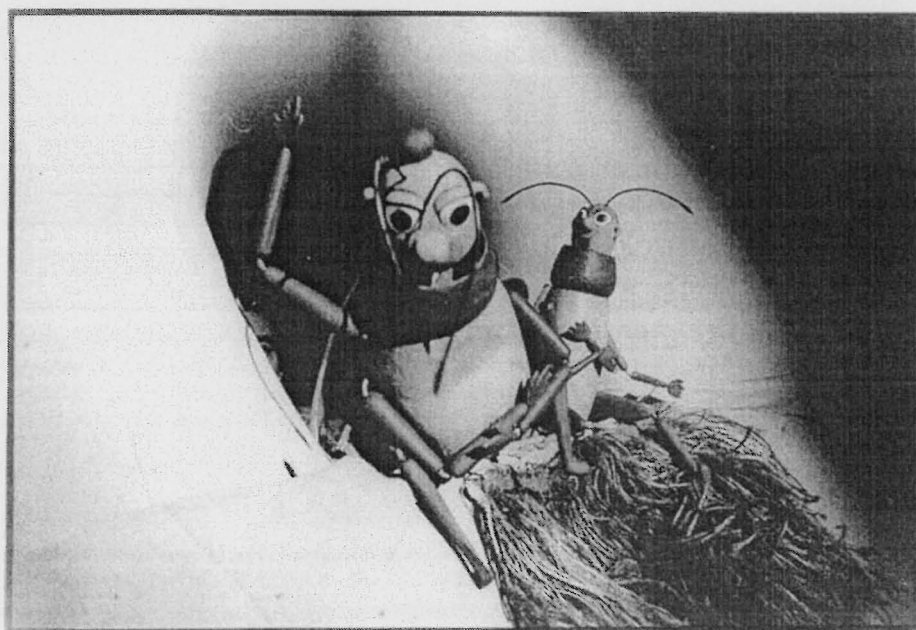
Fotografie č. 36 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



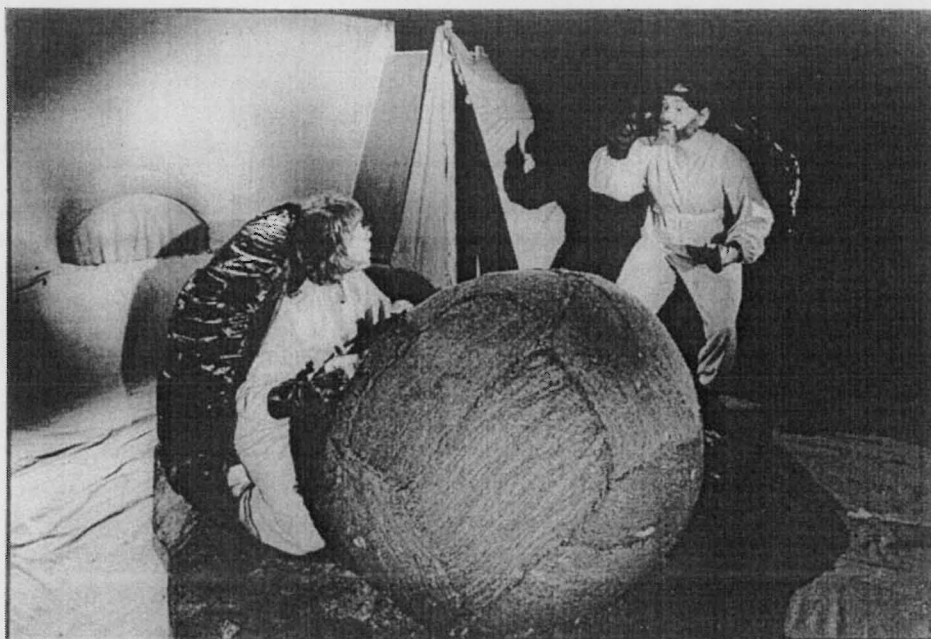
Fotografie č. 37 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Fotografie č. 38 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Fotografie č. 39 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



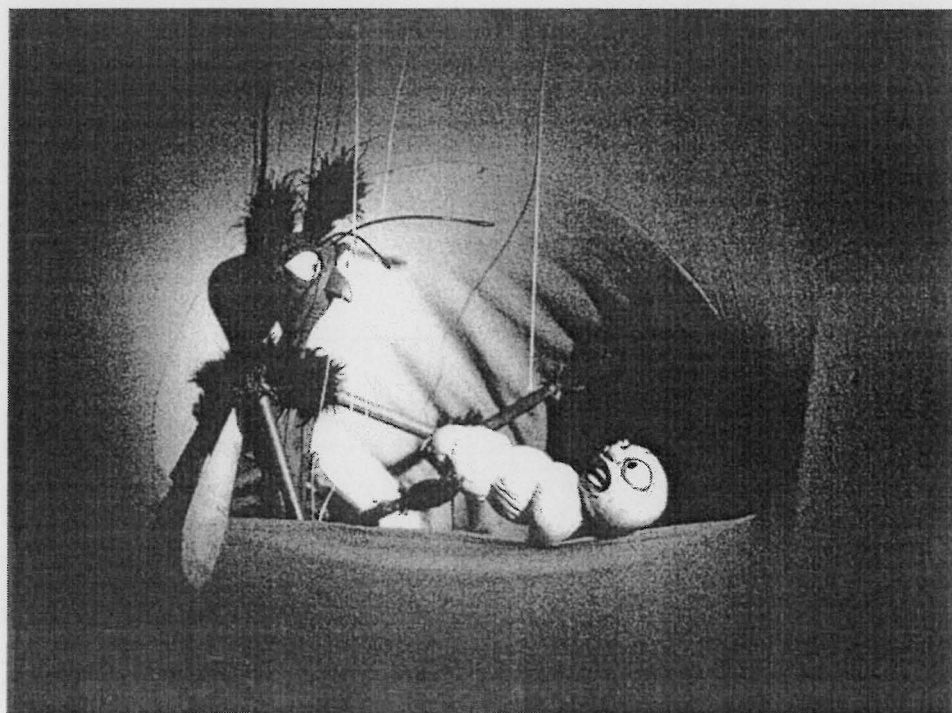
Fotografie č. 40 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



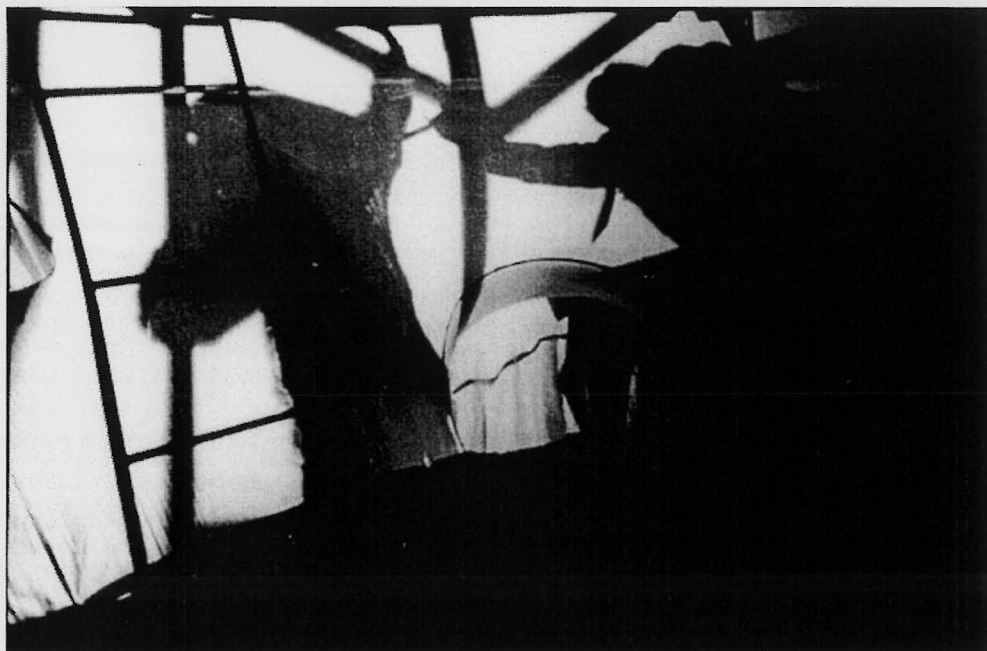
Fotografie č. 41 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Fotografie č. 42 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Fotografie č. 43 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Fotografie č. 44 *Ze života hmyzu*, výprava Jaroslav Milfajt



Příloha č. 6

Notové zápisy

Obrázek č. 1 Notový zápis hudby k inscenaci *Turandot ukrutnice*

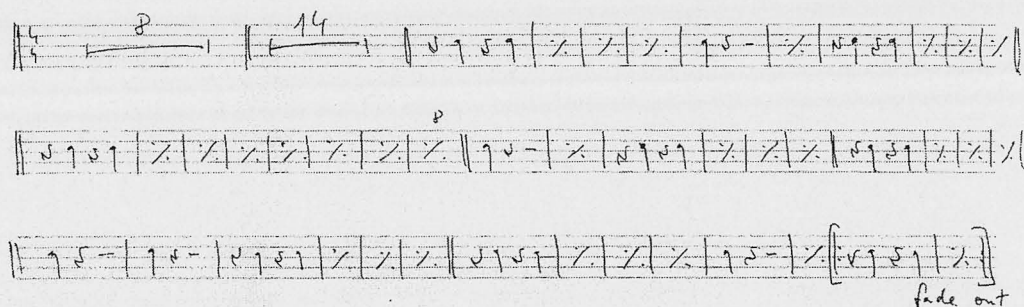
1 BARKAROLA 1.

NEŽ DOPLŮJEME K PARKU KDE PAŘEZ OTA-KAŘE
 KAR-KU, A-MO-RE, A MO-RE, SU-A UNOHO DALŠICH PARKU
 AMOLE, A-MOLE NEŽ DOPLŮJEME K PARKU JENŽ SKÝ -
 -U- TA' TOUK DAŘ-KU NEŽ DOPLŮJEME K PARKU
 VIDIŠTU DALKU VIDIŠTU DAČ-KU A-MO-RE A-MO-RE TAK SU
 A' OPATRNĚ TU BAR-KU A-MOLE, A-MO-RE NEŽ DOPLŮJEME K PARKU
 JENŽ SKÝ TA' TOUK DAŘ-KU A-MO-RE A-MO-RE
 TO JE ALE DALKU A-MO-RE
 A-MO-RE A-MO-RE, A-MO-RE, A-MOLE MI O A-MO-RE
 TO JE ALE DALKU A-MO-RE

Obrázek č. 3 Notový zápis hudby k inscenaci *Turandot ukrutnice*

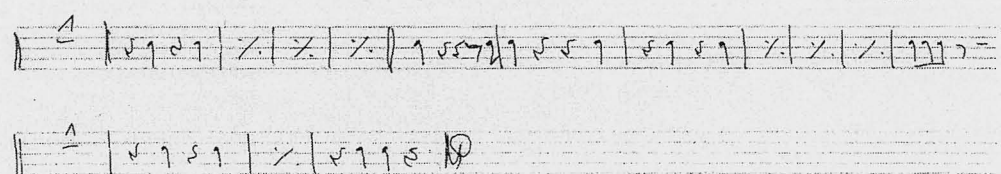
④ PLAMENNA' LAŠKA

druhá

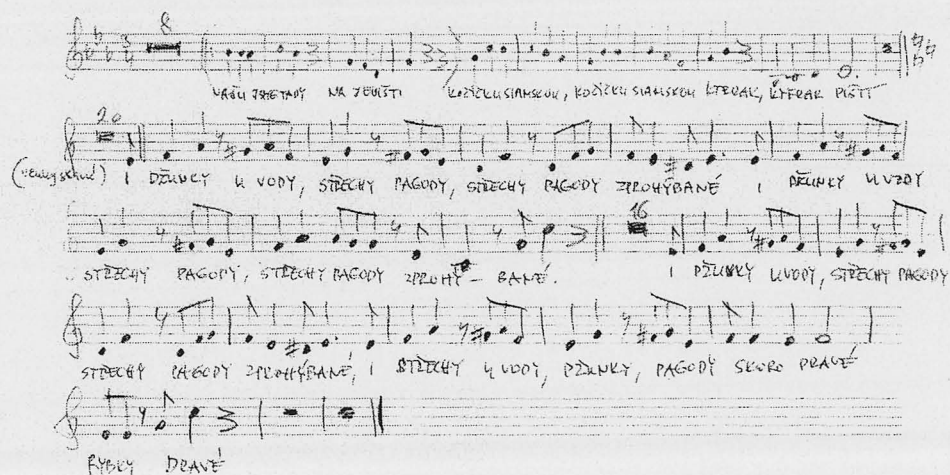


⑤ V SUXICA

druhá

Obrázek č. 4 Notový zápis hudby k inscenaci *Turandot ukrutnice*

první náčrtek VALČEK (TURANDOT)

zpěv 2 hlasů
muži

Obrázek č. 5 Notový zápis hudby k inscenaci Ze života hmyzu

⑧ PARAZITI

is ne, ja' ne, ja' ne, ja' ne, ja' ne, ja' ne. ja' nezabijim, ja' nezabijim ja'

nezabijim niko - ho, ja' nezabijim, ja' nezabijim, ja' jestli zrovna mto - ho, abych byl, abych byl, abych byl,

abych byl.

1. TO BYL JEDNOU JEDEN TEN MEL TUHLE VERU
2. V KLAVIDRU JE DOPRE DOKONCE JIHLO

H7 NARODILSE KOKSL V NOZE U KLA - VRU
PRI SVATECNI HODBE CO HRALO TO KRIT - DLO

3. DETI MELY DETI RADOST POKLEDETI
4. JAK TAM SPOLU ZILI CASEM TROCHU ZRUDLA

NEPUJE TO SNIHA OD DESETI K PE - TI
JEJICH RODNA' HRODA V NOZETDHO KRIT - DUA

POUBEDVAL, POCKAL, KOZHEDL SE KOLEM, V NEDELI MU HUDA ZNELA NAROD - NOVEM. TAKYTE NOZE ZILTEN MALICKY
POCREDVA, POCKA' VAD TONY SE ZASNI ZNAMHO TO CYKLI SYMPONICKYCH BASNI PRIJEL RYBI SUOTE DETICKY

UZ JE TICH TAM SPOUSTA MOZNA MILI - ONY VSI CHCI VYNIT ZITI PRO TY KRASNE TONY KAZDY ZVICHJE HODNY HALICKY
KLAVIDR DAL VY - HRAVAL

D ELAL SI SAM SOBE CESTICKY
D ELAL SI SAM SOBE CESTICKY

KOUSE SI SAM SOBE CESTICKY

KLAVIR HRAJ JAK BYLI A BLICH! KONEC PEKNE ZVASKY DOSLO NA O - TAZKY! KDO SE ZRALTY NOHY

KTERA NESLA TELO? KDO ZLOMIL TO KRIDLO KAMPAK DOLETILO?

Da Capo al FINE

Bibliografie

Prameny

Texty

Trnka, J.: Zahrada, Praha 1962.

Peřinová, I.: Branka zamčená na knoflík, verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 14 236.

Peřinová, I.: Branka zamčená na knoflík, Dilia, Praha 1980.

Peřinová, I.: Poslechněte, jak bývalo, pracovní verze, archiv NDL, č. 120.

Peřinová, I.: Poslechněte, jak bývalo, verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 14 237.

Gozzi, C.: Turandot, Praha 1924.

Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, pracovní verze, archiv NDL, č. 141.

Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 15 309.

Peřinová, I.: Turandot ukrutnice, ispicientská kniha, xerox v osobním archívu autorky práce.

Peřinová, I.: Putování Dona Juana, pracovní verze, archiv NDL, č. 160.

Peřinová, I.: Putování Dona Juana, verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 15 512.

Peřinová, I.: Putování Dona Juana, ispicientská kniha, xerox v osobním archívu autorky práce.

Peřinová, I.: Jak chodil Kuba za Markytou, pracovní verze, archiv NDL, č. 169.

Peřinová, I.: Jak chodil Kuba za Markytou, verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 15 875.

Peřinová, I.: Jak chodil Kuba za Markytou, Loutkář 41, 1991, 1, 22-23.

Bratři Čapkové: Ze života hmyzu. In: Ze společné tvorby, Praha 1982.

Bratři Čapkové - Peřinová, I.: Ze života hmyzu (Motýlové, Kořistníci, Paraziti), pracovní verze, archiv NDL, č. 178.

Bratři Čapkové - Peřinová, I.: Ze života hmyzu (Motýlové, Kořistníci, Paraziti), verze zaslaná do dramaturgického oddělení DÚ, kDÚ, sign. P 15 897.

Bratři Čapkové - Peřinová, I.: Ze života hmyzu (Motýlové, Kořistníci, Paraziti), ispicientská kniha, xerox v osobním archívu autorky práce.

Záznamy (řazeno chronologicky)

Poslechněte, jak bývalo, záznam představení, (s.a.), uloženo ve videotéce DÚ, sign. DV-0184.

Jak chodil Kuba za Markytou, záznam představení, (s.a.), uloženo ve videotéce DÚ, sign. DV-0912.

Ze života hmyzu, záznam představení Čs. televizí, režie B. Balajka, natočeno 1993, uloženo ve videotéce DÚ, sign. DV-0730.

Písničky z inscenace *Ze života hmyzu*, CD, (s.a.), uloženo v archívu NDL, v osobním archívu autorky.

Pracovní nahrávka hudby pro inscenaci *Branka zamčená na knoflík* (Der geheimnisvolle Garten) v německém Zwickau 1991, magnetofonová kazeta, (s.a.), v osobním archívu autorky práce.

Kolíbá se, kolíbá, Písničky z her Naivního divadla Liberec, CD, Naivní divadlo Liberec 2000.

Recenze (řazeno chronologicky)

Majerová, J.: Divadlo, kde se něco děje, *Loutkář* 27, 272-273, 12, 1 obr.

Pavlovský, P.: Dvě cesty dětského žánru, *Tvorba*, 1980, 32, 6-7, 1 obr.

Hanžlíková, E.: Branka zamčená na fantazii, *Scéna* 5, 1980, 19, 4, 1 obr.

Černý, F.: Hra o Anežce a Artušovi, *Čs. loutkář* 29, 1979, 1, 3.

Horanský, M.: Poslechněte, jak bývalo, *Průboj* 30, 24. 3. 1978, 5.

vev [Přemysl Veverka]: Radost ze hry, *Pionýr* 26, 1978/79, 2, 18, 2 obr.

Hovorka, J.: Poslechněte, jak bývalo, *Večerní Praha* 25, 24. 7. 1979, 6, 1 obr.

Pavlovský, P.: Federální přehlídka, *Č. loutkář* 29, 1979, 8-9, 178.

Marešová, S.: Poslechněte, jak bývalo, *Scénografie*, 1987, 55, 86-92.

Císař, J.: Jak si podřezat větev, *Čs. loutkář* 31, 1981, 1, 10, 1 obr.

-fs- [František Sokol]: Sezónu 1980-81 zahájí..., *Kultura a sport Liberecka*, 1980, 9, 17.

(vb) [Jan Votruba]: Pohádky na draka, *Průboj* 32, 9. 10. 1980, 5.

Pavlovský, P.: Všichni jsou hodní, *Tvorba*, 1980, 40, 19.

Kmochová, V.: Prolínání herce s loutkou, *Čs. loutkář* 32, 1982, 7, 152-153, 1 obr.

Pavlovský, P.: Parodii k realitě, *Tvorba*, 1982, 39, 10.

Štěpánek, B.: Oříšek nejen pro Popelku, *Scéna* 7, 1982, 15-16, 10, 2 obr.

(or): Princezna s ozvěnou – Kubula – Turandot, *Průboj* 34, 11. 5. 1982, 5.

Cikánek, M.: Liberecká Turandot, *Práce* 38, 25. 6. 1982, 5.

Votruba, J.: Pro malé i velké, Průboj 38, 13. 2. 1986, 5.

Dvorský, J.: Věčný lovec žen, Svobodné slovo 42, 7. 5. 1986, 5.

Janáček, J.: Věčná hra o naději, Průboj 41, 6. 5. 1989, 5.

Janáček, J.: Stará hra o mladé naději, Čs. loutkář 40, 1990, 1, 8-9, 3 obr.

Vašíček, P.: Konečná a přestupní stanice, Čs. loutkář 40, 1990, 10, 220-226, 10 obr.

Keroušová, E.: Mírný pohyb, mírné pochybnosti, Čs. loutkář 40, 1990, 10, 227-231, 12 obr.

(pří): Jedna otázka, Svobodné slovo 45, 15. 4. 1989, 5.

Fuchsová, D.: Naivní život hmyzu, Rudé právo 70, 21. 3. 1990, 4.

Literatura

odborná (řazeno abecedně)

- Acta Academica'93, bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, Praha 1996.
- Balounová, P.: Iva Peřinová: kmenová autorka Naivního divadla v Liberci, Liberec 2000.
- Beneš, B.: Poslyšte písničku hezkou, Praha 1983.
- Bezděk, Z.: Československá loutková divadla 1949-1969, Praha 1973.
- Bezděk, Z.: Dějiny české loutkové hry do roku 1945, Praha 1983.
- Blateňákovi v Liberci aneb Panu profesorovi s láskou (sborník), Liberec 2002.
- Císař, J. a kolektiv: Cesty českého amatérského divadla, Praha 1998.
- Císař, J.: Literatura a loutkové divadlo, Praha [198-].
- Černý, F.: Premiéry bratří Čapků, Praha 2000.
- Česal, M.: Kapitoly z historie českého loutkového divadla II., Praha 1987.
- Česal, M.: Kapitoly z historie českého loutkového divadla, Praha 1984.
- Česal, M.: Malé jevištní loutkářské formy, Praha 1964.
- Česal, M.: Teorie dramatu a loutková hra, Praha 1970.
- Česal, M.: Úvahy o loutkářské dramaturgii, Praha 1991.
- Česal, M.: Živý herec na loutkovém divadle, Praha 1983.
- Česká divadla, Encyklopedie divadelních souborů. Praha 2000.
- Česká divadla 1975-1977, Praha 1978.
- Česká divadla 1977-1978, Praha 1979.
- Česká divadla 1978-1979, Praha 1979.
- Česká divadla 1979-1980, Praha 1982.
- Česká divadla 1980-1982, Praha 1983.
- Česká divadla 1982-1983, Praha 1984.
- Česká divadla 1983-1984, Praha 1984.
- Česká divadla 1984-1985, Praha 1986.
- Česká divadla 1985-1986, Praha 1987.
- Česká divadla 1986-1987, Praha 1988.
- Česká divadla 1987-1988, Praha 1989.
- Česká divadla 1988-1989, Praha 1990.
- Dějiny českého divadla I – IV, Praha 1968, 1969, 1977, 1983.
- Dubská, A.: Dvě století českého loutkářství, Praha 2004.
- Dubská, A.: Na počátku cesty, Čs. loutkář 39, 1989, 1, 7-11.

Dvořák, J. - Etlík - J., Nuska, B. a kolektiv: Jan Schmid, Režisér, principál, tvůrce slohu, Praha 2006.

Filipi, J.: Jak se začínalo v Liberci, Čs. loutkář 30, 1980, 1, 16.

Hais, F.: Vzpomínky pražského písničkáře: 1818-1897, Praha 1985.

Hoskociová, M.: Neloutková dramatika v loutkových divadlech, diplomová práce, FF UK Praha 1994.

III. divadelní festival a seminář ÚLD 1960, Praha 1960.

Janáček, J.: Amatérští loutkáři v Liberci 1918 – 1938, Liberec 1988.

Just, V. a kolektiv: Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech, Praha 1995.

Klíma, M. - Makonj, K. a kolektiv: Josef Krofta, inscenační dílo, Praha 2003.

Kniha o Liberci, ved. autorského kolektivu R. Karpaš, Liberec 2004.

Kovalčuk, J. : Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace), Praha 1982.

Kovalčuk, J. : Od tématu ke scénáři (Příprava inscenace v autorském divadle), Brno 1985.

Kratochvíl, K.: Ze světa komedie dell'arte, Praha 1987.

Loutkářská konference, Brno 1963.

Loutkové divadlo a výchova nové generace (sborník), sestavil F. Sokol, Ústí nad Labem 1982.

Malina, J.: Studie o Severočeském loutkovém divadle, Acta Sceanographica, 1968, 8, 145-51.

Marešová, S.: Česká loutkářská scénografie, 70. a 80. léta, Praha 1987.

Naivní divadlo Liberec (Výběrový soupis publikací a časopiseckých článků), sestavila D. Sýkorová, Liberec 1983.

Naivní divadlo Liberec 1949 – 1979 (almanach), Liberec 1979.

Naivní divadlo Liberec 1979 – 1984 (almanach), Liberec 1984.

Naivní divadlo Liberec 1984 – 1989 (almanach), Liberec 1989.

Novotný, M. : Špalíček písniček jarmarečních, Praha 1937.

Pavlovský, P.: Liberec 1976 – 1982, významná kapitola českého loutkářství, Divadelní revue 15, 2004, 4, 107.

Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla, Praha 2004.

Šamani, mágovia & komedianti, sestavil V. Predmerský, Bratislava 2002.

Richter, L.: 50 Loutkářských Chrudimí, Praha 2001.

Ron, V.: O starém divadle v Liberci, Zprávy České besedy č. 77, Liberec 1994.

Seminář o loutkoherectví ve dnech 20. a 21. listopadu 1961 v Besedním domě v Ostravě - Porubě, Praha 1962.

Scheybal, J. V.: Senzace pěti století v kramářské písni, Hradec Králové 1991.

Schmid, J.: Můj divadelní svět, Praha 2006.

Smetana, R. - Václavek, B.: České písně kramářské, Praha 1937.

Sokol, F. - Peřinová, I.: Naivní divadlo Liberec 1949 – 1999, Liberec 1999.

Středa, J.: České profesionální loutkářství I-XXV (seriál), Loutkář 50, 2000, 3, 110-115; Loutkář 50, 2000, 4, 148-151; Loutkář 50, 2000, 5, 207-211; Loutkář 50, 2000, 6, 254-257; Loutkář 51, 2001, 1, 12-14; Loutkář 51, 2001, 2, 60-63; Loutkář 51, 2001, 3, 100-102; Loutkář 51, 2001, 5, 205-207; Loutkář 51, 2001, 6, 255-257; Loutkář 52, 2002, 1, 13-16; Loutkář 52, 2002, 2, 66-67; Loutkář 52, 2002, 3, 104-105; Loutkář 52, 2002, 4, 156-158; Loutkář 52, 2002, 5, 202-204; Loutkář 52, 2002, 6, 251; Loutkář 53, 2003, 1, 17-19; Loutkář 53, 2003, 2, 58-60; Loutkář 53, 2003, 3, 106-107; Loutkář 53, 2003, 4, 157-159; Loutkář 53, 2003, 5, 206-207; Loutkář 54, 2004, 1, 14-16; Loutkář 54, 2004, 2, 60-61; Loutkář 54, 2004, 3, 108; Loutkář 54, 2004, 5, 206-207; Loutkář 54, 2004, 6, 249-251.

Šrámková, V. – Valenta, J.: Místopis českého amatérského loutkového divadla, 1. díl, Praha 2001.

Veltruský, J.: Příspěvky k teorii divadla, Praha 1994.

Votruba, J. a kolektiv: Malí velikáni, Ústí nad Labem 1986.

Votruba, J.: K herectví Naivního divadla, Liberec 1984.

Windbichler, T. [T. Langášková]: Der Schauspieler im Puppentheater, disertační práce, Universität Wien, Juni 1985 (xerokopie uložena v kDÚ, sign. MB 3638).

Zdeňková, M.: Czech Made, Současná česká scénografie, Praha 2003.

Iva Peřinová – medailony, rozhovory, její úvahy (řazeno chronologicky)

Schartová, M.: Zkuste psát o spisovatelkách, Čs. loutkář 31, 1981, 6, 135.

Rozhovor Ivy Peřinové (IP) s vlastním alter ego (AE), Loutkář 44, 1994, 6, 135-137.

Hamalová, V.: Kouzelný svět loutek, Severočeský deník, 22. 9. 1995, 11.

Tichý, Z. A.: Iva Peřinová zůstává ráda skrytá za loutkou, Mladá fronta Dnes, 15. 7. 1997, 17.

-adu- [A. Dubská]: Iva Peřinová, heslo. In: Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl II., ved. redaktor P. Janoušek, Praha 1998.

Z provincie, zkrácený záznam besedy, uskutečněné na mezinárodním festivalu Divadlo '98, SAD 9, 1998, 6, 62.

Peřinová, I.: Když se mi něco povede, to je pak životadárná síla, rozmlouvala I. Kastnerová, Plzeňský deník, 7. 6. 2000, 7.

Peřinová, I.: Cesta Ivy Peřinové od hřebíků k loutkám, rozmlouval Z. A. Tichý, Hadrián 1, 23. 6. 2000, 3, 1-3.

Peřinová, I.: Mám podezření, rozmlouval L. Horký, Divadelní noviny 10, 2001, 14.

Peřinová, I.: Praxe versus teorie, Loutkář 52, 2002, 1, 11-12.

Matásek, L.: Iva Peřinová, medailon. In: Let's Play Czechs, Contemporary Czech Drama 1989-2004, ed. M. Musilová, Praha 2004.

Hora, J.: Iva Peřinová se stala královnou dětského divadla, Mladá fronta Dnes (Liberecký kraj), 25. 3. 2004, 9.

Hora, J.: Děti, které chodí na představení, často neví, že pohádky píší lidé, Právo, 26. 3. 2004, 12.

Peřinová, I.: Bezhlavého rytíře jsem pro loutky nepsala, rozmlouval red., Karlovarské noviny, 24. 4. 2004, 11.

Peřinová, I.: Někdy trochu ulítnu, rozmlouvala M. Schartová, Divadelní noviny 13, 2004, 9, 10.

Iva Peřinová, medailon. In: Literární encyklopedie salonu, Právo, Salon 15, 2005, 81, 3.

Rezková, J.: Iva Peřinová - Playing with Fire, Czech Theatre, 2006, 22, 35-40.

záznamy rozhovorů

Záznam rozhovoru s P. Polákem, 1. 3. 2007 v Liberci, magnetofonová kazeta, v osobním archívu autorky diplomové práce.

Záznam rozhovoru s P. Kalfusem, 20. 3. 2007 v Praze, magnetofonová kazeta, v osobním archívu autorky diplomové práce.

Záznam rozhovoru s M. Schartovou, 27. 3. 2007 v Praze, magnetofonová kazeta, v osobním archívu autorky diplomové práce.

Záznam rozhovoru s M. Hlavsou, 12. 4. 2007 v Liberci, magnetofonová kazeta, v osobním archívu autorky diplomové práce.